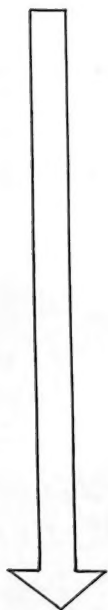


سنسکرت شعریات



عنبر بہارچی

(جملہ حقوق بحق مولف محفوظ ہیں)

نام کتاب :	سنکرت شعریات
مولف :	عنبتر بہرائچی
پبلشر :	شالستہ عنبر
تعداد :	چار سو
قیمت :	ایک سو پچھتر روپے (= 175/ Rs)
کتابت :	سراج رسولپوری
سرورق :	سید سرفراز جشین زیدی
مطبوعہ :	یونائیٹڈ بلاک پرنٹرس، لکھنؤ

※

ملنے کے پتے :

- ۱۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ
- ۲۔ دانش محل، امین آباد، لکھنؤ
- ۳۔ نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ ۲۲۶۰۲۵
- ۴۔ ۵۹۰ نزدائیس۔ جی۔ پی۔ جی۔ آئی،
راے بریلی روڈ، لکھنؤ

SANSKRIT SHERIYAT (SANSKRIT POETICS)

1999

AMBAR BAHRAICHI

اصول اور سہولتیں
از حضرت سر سید احمد خان

کثیر و کم سندت
Registred

انتخابات

اُنٹ غیر مسلم اور مسلم بزرگوں
کے نام
جنہوں نے اپنے خونِ جگر سے
اردو زبان
اور
اردو تہذیب کی ابیاری کی۔



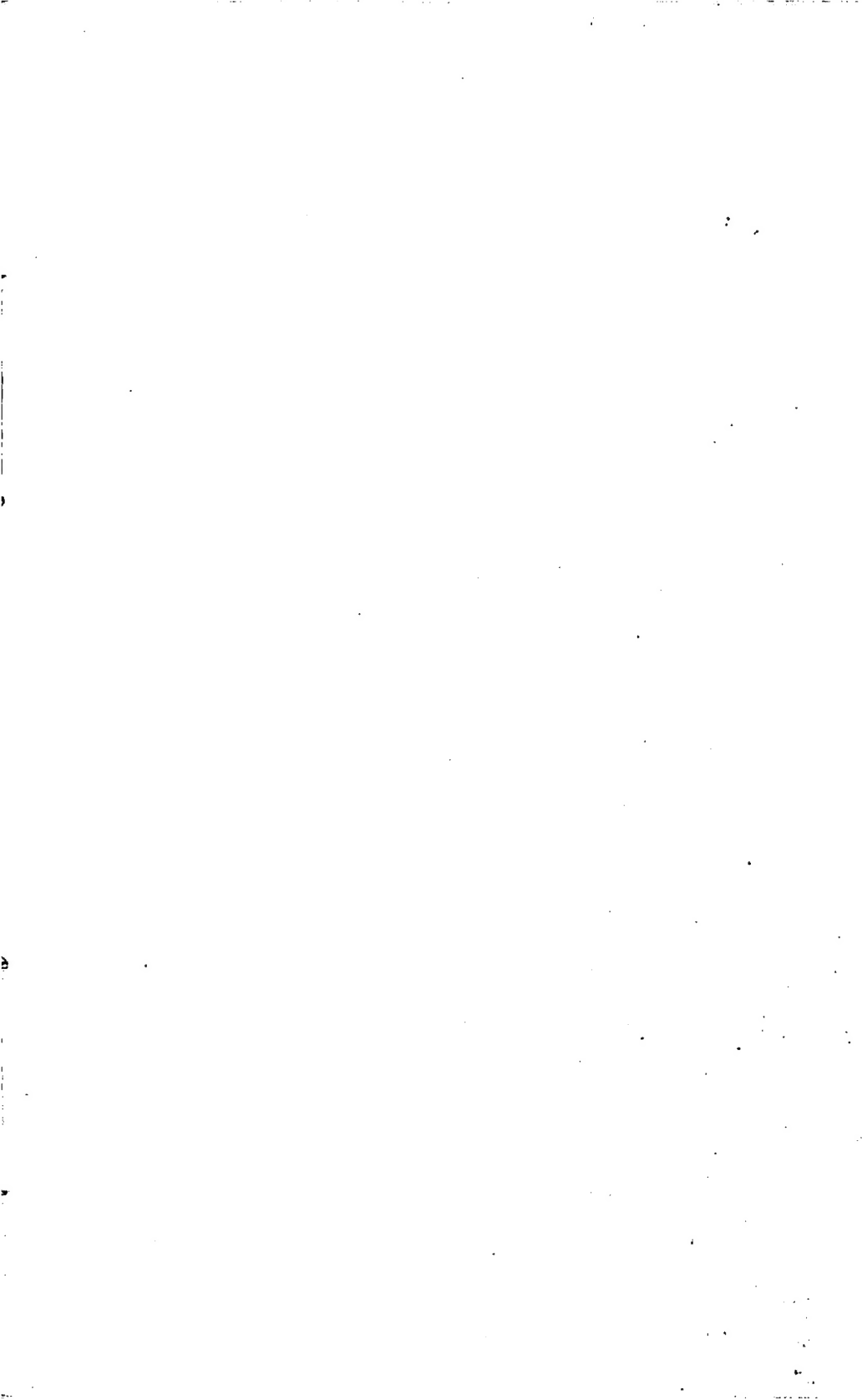
১৮/১১/১৯৭০

১৯/১১/১৯৭০

১৯/১১/১৯৭০

مندرجات

- ۱۔ دیباچہ ————— ۷
- ۲۔ نرس (۱) تعارف ————— ۱۹
- (ب) ہیئت ————— ۳۷
- (پ) تعداد ————— ۵۵
- (ت) جذبات ————— ۸۱
- (ٹ) عام ترسیل ————— ۹۱
- ۳۔ النکار ————— ۹۷
- ۴۔ ریت ————— ۱۳۲
- ۵۔ دھون ————— ۱۶۸
- ۶۔ وکروکت ————— ۲۰۶
- ۷۔ اوجھتہ ————— ۲۴۴
- ۸۔ سنکرت شعریات میں شاعری ————— ۲۸۲
- ۹۔ سنکرت شعریات میں تخیل ————— ۳۰۲
- ۱۰۔ سنکرت شعریات میں رومانیت ————— ۳۱۴
- ۱۱۔ سنکرت شعریات کے آچاریوں سے متعلق اجمالی تعارف نامہ ————— ۳۲۲
- ۱۲۔ استفادہ ————— ۳۲۹



دیباچہ

جب میں یہ کہتا ہوں کہ مجھے اپنے وطن ہندستان سے پیار ہے، تو میرا یہ کہنا، ہندستان کے دوسرے عام بیٹوں کے اس بیان کہ انھیں بھی ہندستان سے پیار ہے، سے قدرے مختلف اس لیے ہو جاتا ہے کیوں کہ میں اپنے ملک کو بخوبی جانتا اور سمجھنا چاہتا ہوں۔ اس کی نباتیہ (Flora) کیا ہے؟ اس کی حیوانیہ (Fauna) کیا ہے؟ اس کا مقامی جغرافیہ (Topography) کیا ہے؟ اس کی آبادیات (Demographics) کیا ہیں؟ اس کی اسطوریات (Mythology) کیا ہیں؟ اس کی ثقافت اور تہذیب کی تاریخ کیا رہی ہے؟ اس کا فلسفہ کیا رہا ہے؟ غرض کہ یہ آسان کام بھی نہیں ہے مگر اس سے آشنا ہونے کی ایک فطری ترپ اہمیت ضرور رکھتی ہے۔ ان سب کو سمجھنے کے لیے ایک بہت بڑا ذریعہ یہاں کی درباری زبانیں مثلاً سنسکرت، پالی، فارسی، اردو اور انگریزی رہی ہیں۔ درباری زبانوں کی یہ زمانی ترتیب ایک نئے عہد پر محیط ہے اور اگر ان زبانوں کی حقوڑی بہت سمجھ ہے تو اس بڑے عہد کے ہندستان کی تفہیم کافی حد تک آسان ہو گئی ہے۔ میں ذاتی طور پر قدیم ہندستانی تہذیب اور فلسفہ نیز قدیم ہندستان کے شعرو ادب کی تلاش اور اس کی تفہیم کے لیے کوشاں رہنے میں ایک باطنی سرشاری محسوس کرتا ہوں۔ یہی سبب ہے کہ میری اولین تصنیف 'مہا بھتیشکر من یجب' ۱۹۸۷ء میں شائع ہوئی تو اہل نظر نے ایک قدیم موضوع پر کہی گئی اس طویل نظم سے اٹھنے والی قدیم خوشبوؤں کی لطافتوں کو سراہا۔ اسی تصنیف نے میرا تعارف شمس الرحمن فاروقی صاحب سے کرایا (حالاں کہ میں ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۹ء تک الہ آباد میں مقیم رہا) اور ۱۹۸۹ء میں مرحوم شیراز ہند جو پور میں جب ان سے پہلی بار ملاقات ہوئی تو دوران گفتگو

ان کی زبان سے آئندہ دردمن اور پنڈت راج جگن ناتھ کے نام سن کر مجھے حیرت آمیز خوشی ہوئی۔ میرے استعجاب میں اس وقت اور اضافہ ہوا جب موصوف نے مجھے سنسکرت شعریات پر مضامین لکھنے کا حکم دیا۔ مجھے اس بات کا قطعی احساس نہیں تھا کہ اس موضوع پر میں بھی لکھ سکتا ہوں۔ بہر حال میں نے فاروقی صاحب کی اس توقع کو بہت سنجیدگی سے لیا۔ بنارس پاس تھا، چو کھیا، نامی ادارے جا کر سنسکرت شعریات سے متعلق اصل تصانیف، شرحیں اور تراجم ملا کر ۸۰ سے زائد کتابیں خرید کر واپس ہوا۔ پڑھتا رہا، لکھتا رہا۔ فاروقی صاحب کا مشفقانہ رویہ کہ وہ ان مضامین کو برابر شب خون میں چھپاتے رہے۔ پھر علی گڑھ میں تیار (۱۹۹۲ء تا ۱۹۹۸ء) کے دوران فیصلہ ہوا کہ سنسکرت شعریات پر باقاعدہ ایک تالیف اردو دنیا کے سامنے آئے نتیجہ یہ کتاب آپ کے سامنے ہے۔ اگر اس میں کوئی خوبی نظر آئے تو فاروقی صاحب کو داد دیجیے اور اگر کوئی خامی نظر آئے تو مورد الزام مجھے ٹھہرائیے۔

میں نے اپنی نظموں کے مجموعے سوکھی ٹہنی پر ہریں کے دیباچے میں عرض کیا تھا کہ ”ہمیں یہ کبھی نہیں بھولنا چاہیے کہ برصغیر میں سنسکرت، پراکرتیں، اپ بھرنش اور پالی بہت اہم زبانیں رہی ہیں۔ ان میں سنسکرت اور پالی زبانیں تو مذہبی اور درباری زبانیں بھی رہ چکی ہیں سنسکرت کے دانشوروں (سنسکرت کے ڈرامہ نگاروں کو چھوڑ کر) نے اپنے عہد کی علاقائی بولیوں یعنی پراکرتوں اور اپ بھرنشوں کے ساتھ وہی بے اعتنائی برتی تھی جیسا کہ ہم اردو والوں نے اپنی علاقائی بولیوں کے ساتھ برتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ راجہ ہال (راجا ہال) کی گاتھاسپت شتی (گاتھا سप्तशती)

جو کہ دوسری صدی عیسوی میں مہاراشٹری پراکرت (महाराष्ट्री प्राकृत) کی سات سو گاتھاؤں کا مجموعہ ہے؛ اس کے علاوہ سنسکرت کا لوک ادب آج دستیاب نہیں ہے سنسکرت کے دانشوروں نے بھی سنسکرت کی علاقائی بولیوں کے ادب کو کثیف تسلیم کر کے فاش غلطی کی تھی اور انھوں نے بھی انھیں تحریری شکل میں محفوظ کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی تھی۔ اردو کے دانشوروں نے بھی سنسکرت کے

دانشور کی ذہنی درانت کے اس منفی پہلو کو لاشعوری طور پر قبول کیا اور اس نے بھی اپنی علاقائی بولیوں کے ادب سے بے توجہی برتی۔ اردو برصغیر کی زبان ہے، اس حقیقت کو تسلیم کر کے اردو پر کوئی احسان نہیں کرے گا۔ مگر اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو کی جڑوں کو صرف سامی اور ایرانی لسانی عنصر نے ہی پانی نہیں پہنچایا ہے بلکہ ان کے شانہ بشانہ بلکہ ان سے بھی کہیں زیادہ سنسکرت، پراکرت، اپبہریش، پالی، اودھی، برہمچاشا اور بھوجپوری تیز اردو علاقے کی ہر علاقائی بولی نے اردو کو تازگی اور بالیدگی فراہم کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان حقائق کے پیش نظر اردو کے استاد، طالب علم اور نقاد پر برصغیر کی دوسری جدید زبانوں کے طالب علم، استاد اور نقاد کی نسبت کمی گن زیادہ ذمہ داریاں عائد ہوں گی کیوں کہ انہیں سامی، ایرانی، ہندستان کی کبھی کلاسیکی زبانوں، جدید زبانوں اور علاقائی بولیوں سے اپنا رشتہ استوار رکھنا چاہیے تھا مگر ایسا ہوا نہیں۔ ہمارے اردو نقاد نے مغربی تنقیدی نظریات (جو کہ وقت کی رفتار کے ساتھ سپرد خاک ہوتے رہتے ہیں اور اپنی اہمیت وقت گزرنے کے ساتھ ہی کھوتے رہتے ہیں) کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش ضرور کی اور اس نے یہ غیر ضروری بات بھی نہیں کی، کم از کم اردو کے عام سادہ لوح قاری نے اپنی معصومیت کی وجہ سے مغرب کے ان تنقیدی افکار کے بیشتر گنجک اور ہم اردو ترجموں کی روشنی میں ان نقادوں کی کج کلاہی پر حرف تو نہیں آنے دیا اور اس طرح ہمارے تنقید نگار اپنی امارت پرستی (Snobbery) کی طلسمی تباہی بچانے میں کامیاب رہے۔ اس طویل اقتباس کے ساتھ میں یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اوپر بیان کیے گئے حقائق کی روشنی میں ہندستان کی دیگر جدید زبانوں مثلاً بنگلہ، مراٹھی اور گجراتی نیز ہندی وغیرہ کی طرح اردو کا بھی سنسکرت، پالی، پراکرتوں اور اپبہریشوں پر حق ہے۔ اور ان جدید زبانوں کی طرح سنسکرت، پالی، پراکرتوں اور اپبہریشوں سے اردو کے رشتے کی بازیافت بھی بہت ضروری ہو گئی ہے جبکہ عام طور پر اردو کے دشمن اور نادان دوست بھی اردو کا رشتہ سامی اور ایرانی لسانی اور ادبی نیز تہذیبی عناصر سے

جوڑنے پر ہی زیادہ اصرار کرتے ہیں۔ آج دنیا کی ہر زبان کے علماء اپنی جڑوں کی بازیافت میں مصروف ہیں۔ اس لیے فاروقی صاحب، گوپی چند نارنگ صاحب، نظام صدیقی صاحب اور برادر ام ابوالکلام قاسمی صاحب وغیرہ ذی شعور حضرات بھی اسی تلاش کے لیے اگر فکرمند ہیں تو یہ مسرت کی بات ہے۔ نارنگ صاحب نے توجہ دیکھیدی نظریات اور مشرقی شعریات کے تعلق پر بھی اپنی کتاب 'ساختیات'، 'پس ساختیات' اور 'مشرق شعریات' میں سیر حاصل بحث پیش کر کے ایک اہم کام انجام دیا ہے۔ شعور انگیز کے دیباچوں میں بھی فاروقی صاحب نے جن حقائق سے پردہ اٹھایا ہے وہ بھی اس ضمن میں لائق توجہ اور قابلِ فخر ہے۔ قاسمی صاحب نے مشرقی شعریات اور دو تنقید کی روایت میں جو عقدہ کشائی کی ہے وہ بھی لائق ستائش ہے بہر حال اس تلاش میں اگر مرستی نہ ہوتی تو فاروقی جیسا جید عالم مجھ سے یہ توقع نہ کرتا اور میرے دوسرے بزرگ اور دوست میرا حوصلہ نہ بڑھاتے۔ ان تمہیدی جملوں کے بعد یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ دنیا کی قدیم زبانوں کی شعریات میں جو سب سے قدیم فکری سرمایہ ہمیں دستیاب ہے وہ یونانی اور سنسکرت شعریات کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ ان دونوں شعریات نے اپنے اپنے علاقوں کی دوسری زبانوں پر عموماً اپنے اثرات مرتب کیے۔ یہاں تک کہ جدید شعریاتی نظریات کے پس پشت بھی ان دونوں شعریات کی فکر عمل پذیر رہی ہے۔

سنسکرت شعریات کی باقاعدہ نظریاتی بحث آچاریہ بھرت کے ناٹھ شاستر سے شروع ہوئی۔ آچاریہ بھرت اور ان کے بعد کے آچاریوں نے چھوٹی شعریاتی دبتانوں کی بنیاد ڈالی اور انہیں استحکام بخشا۔ جن کا باقاعدہ تعارف اگلے صفحہ پر موجود ہے۔ (یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات کو زرخیز بنانے میں وادی کشمیر کے سنسکرت علماء نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ ان علماء یعنی آندروجن اچھنوکیت، ادبھت، واسن، ردرٹ اور مکمل بھٹ وغیرہ نے سنسکرت شعریات پر جس زاویہ نگاہ سے غور و خوض کیا وہ آچاریہ بھرت اور ان کی طرح کے غیر کشمیری

Shamla
اپ

آچاریوں کی تشریحات سے قدرے مختلف تھا۔ جدید علما نے اس سے یہ اندازہ لگایا کہ ان آچاریوں کے زمانے میں کشمیر کے تعلقات فارس اور عراق سے بہت نزدیکی تھے۔ کشمیر میں ان دنوں ہندو راجاؤں کی حکومت تھی لیکن یہاں کے سکے کو دینار کہتے تھے۔ علما نے اندازہ لگایا کہ کشمیری علما کی شعریاتی تشریحات پر عین ممکن ہے کہ قدیم فارسی شعریاتی روایات کا اثر رہا ہو۔ لیکن ہمارے پاس قبل از اسلام کی فارسی شعریاتی روایات کی تفصیلات تو موجود نہیں ہیں مگر یہ صحیح ہے کہ سنسکرت کی بہن تریہ پھلوی اور قدیم فارسی بھی بہت ترغیز زبانیں رہی ہیں اور اسلام سے قبل ان کی شعریات کا سرمایہ اس پائے کا ضرور رہا ہو گا کہ وہ سنسکرت شعریات کے ہم پلہ رہا ہو۔ یہ سرمایہ کب اور کیسے گم ہوا یہ تحقیق طلب ہے (مذاکرے) لحاظ سے ہندستان میں سنسکرت شعریات کے شانہ بشانہ تمل (تامل) زبان میں بھی شعریات پر باقاعدہ غور و فکر کیا گیا۔ تمل میں شعریات پر سب سے پرانی تصنیف تولکاپیتم (تولیکاپیتم) ہے۔ اس کے تیسرے باب پورول (پورول) میں شعریاتی تشریحات موجود ہیں۔ تولکاپیتم (تولیکاپیتم) کے مصنف تولکاپیار (تولیکاپیئر) ہیں۔ تولکاپیتم تقریباً چوتھی صدی ق۔م میں لکھی گئی۔ اس میں جن نظریات کی تفصیلات موجود ہیں انہیں بعد کے تمل آچاریوں نے من و عن قبول کر لیا۔ دسویں صدی عیسوی میں تمل کی شعریاتی فکر پر آچاریہ دندئی کے اثرات نمایاں ہوئے اور اس طرح سنسکرت شعریات کے زیر اثر بارہویں صدی عیسوی میں کئی اہم کتابیں معرض وجود میں آئیں مثلاً پن نروپاتیل (پن نیروپاٹیل) ، ویڑپاٹیل (ویڑپاٹیل) ، نونیت پیٹیل (نونیٹ پ پاٹیل) اور چدمبر پیٹیل (چندمبر پ پاٹیل) وغیرہ۔ اس طرح ظاہر ہے کہ قدیم فکر میں شعریاتی نقطہ نظر سے دو متوازی دھارے یعنی سنسکرت اور تمل کے جاری و ساری تھے۔ زمانے کی کروٹ کے ساتھ تمل شعریات بعد میں سنسکرت شعریات سے متاثر ہو گئی مگر اسکی پرانی فکری اساس کی

اہمیت اپنی جگہ قائم اور دائم رہے گی۔ اگلے صفحات میں جیسا کہ آپ دیکھیں گے
 اچھا یہ بھرت (تقریباً دوسری صدی ق۔م۔) سے لے کر پنڈت راج جگننا تھ
 دانتھارہوی (صدی) تک سنسکرت شعریات کا دو ہزار سال کا فکری سفر ہے۔
 سنسکرت اور تمل کے علاوہ ہندستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں جو شعری
 سرمایہ ملتا ہے وہ نویں صدی کے بعد کا ہے۔ مثال کے طور پر کنگڈ (کنڈ)
 میں آج شعریات پر نو تصانیف دستیاب ہیں جو ترتیب وار اس طرح ہیں۔
 نویں صدی کی کوئی راج مارگ (کویراج) بارہویں

صدی کی کاویا لوکن (کاویا لوکن) بارہویں صدی کی ادیا دیتا لکار

(شراگر—رتناکر) بارہویں صدی کی شرنگار رتناکر (زددیتلا لکار)

۱۳ ویں صدی کی رس رتناکر (رس—رتناکر) ۱۳ ویں صدی کی شمارا داولا

(الکار رس संगره) ۱۴ ویں صدی کی انکار رس سنگرہ (شاردا ویلا)

۱۵ ویں صدی کی آپتم دیپر جرت (اگرپتم ویر چریت) اور ۱۹ ویں صدی کی

نرپت جرت (نرپت چریت) وغیرہ۔ یہ بھی تصانیف بہت اہم ہیں مگر یہ سنسکرت
 شعریات کے اثرات سے خالی نہیں ہیں۔

مراٹھی زبان کی شعریات کے بارے میں مراٹھی علما نے یہ خیال ظاہر
 کیا ہے کہ سنت شاعروں نے سنسکرت شعریات سے الگ شعریات خلق کرنے کی کوشش
 کی ہے۔ ڈاکٹر شری دھرونی کیٹیش کیٹکر (ڈا॰ شری دھرونی کیٹیش کیٹکر) فرماتے ہیں

کہ ”سنت شاعروں کی تخلیقات میں سنسکرت شعریات کی روایت سے جدا مختلف
 نئے شعریاتی عناصر قبول کیے گئے ہیں۔“ اسی طرح ڈاکٹر ماگو۔ دیش مکھ (ڈا॰ ماگو)

(گو۰ دیش مکھ) فرماتے ہیں کہ ”سنت شاعروں کی تخلیقات کے پس منظر میں

سنسکرت شعریات کے برخلاف ہر موضوع میں آزاد شعریاتی عناصر دکھائی پڑتے
 ہیں اس ضمن میں ڈاکٹر والٹے (ڈا॰ واٹے) رقم طراز ہیں کہ ”شعریاتی

نظام سنت شاعروں کی مابعد الطبیعی شاعری کا شعریاتی نظام ہے۔“ بہر حال

حقیقت یہ ہے کہ مراٹھی سنتوں کی شاعری میں جو شعریاتی عناصر ہیں وہ ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں بلکہ ایک جیسے ہیں کیوں کہ سنت شاعروں نے چاہے وہ برج بھاشا کے ہوں، چاہے اودھی کے ہوں، چاہے مراٹھی کے ہوں اور چاہے بنگلہ کے ہوں۔ ان سب کی شاعری، قربِ حق کے حصول کا ایک ذریعہ رہی ہے؛ اور اس لیے یہی سنت وصلِ حق کے انبساط پر زور دیتے ہیں جو رسِ نظریہ کے مماثل ہے۔ ان شاعروں نے رسِ نظریہ کے نزدیک رہتے ہوئے اپنے نظریات کو ایک الگ زبان ضرور دی ہے مگر ان کی فکر رسِ نظریہ سے قطعی الگ نہیں ہے۔

بنگلا زبان کی شاعری میں شعریات پر غور و خوض ۱۶ ویں صدی میں شروع ہوا، جب انکاروں کے پرستار ویشنوپتھ (वैष्णव सम्प्रदाय) نے سنسکرت اور بنگلہ دونوں میں شعریاتی تنقید کا آغاز کیا، لیکن ان کی فکر کے سرچشموں میں مذہبی شعور کو فوقیت حاصل رہی اور اس لیے ان کے یہاں عقیدت سے لبریز بھکتِ رس (भक्ति-रस) کی ہی تشریحات خصوصی طور پر دستیاب ہوتی ہیں مثلاً کرشن داس کوئی راج نے اپنی کتاب چیتنیہ چریتا مت (चैतन्य कविराज)

میں بھکتِ رس پر طویل بحثیں پیش کی ہیں۔ اسی طرح ورنِ داس (चरितामृत) نے اپنی چیتنیہ بھاگوت (चैतन्य भागवत) اور کرشن داس (वृन्दावन दास)

بابا (कृष्णदास बाबा) نے اپنی تصنیف شری بھکت مال (श्री भक्तमाल)

میں بھکتِ رس پر ہی خصوصی توجہ دیتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

بہر حال ان زبانوں کے ساتھ ساتھ قرونِ وسطیٰ میں برج بھاشا اور اودھی کے

شعرا اور علمائے شعریاتی غور و فکر پر مبنی جو کاوشیں پیش کی ہیں وہ اپنے آپ میں بہت اہم ہیں۔ مگر یہ حضرات بھی سنسکرت کی کلاسیکی شعریات سے بہت متاثر رہے۔ ان میں ملک محمد جاکا سور داس، تلسی داس، کیشو داس اور نند داس وغیرہ سرفہرست ہیں۔ مٹیہلی کے دیپا پتہ

بھی اسی قبیل میں آتے ہیں۔ اپبہریش کے عظیم شاعر سویم بھجو (स्वयम्भू विद्यापति)

نے بھی اسی طرح اپنے نظریات پیش کیے۔ ذیل میں ان میں سے بیشتر شاعروں کے

بارے میں تفصیلات درج کی جا رہی ہیں۔

تصنیف جس میں شغریاتی بحثیں موجود ہیں۔

شاعر

۱۔ شویم بھو (سویامبھو)

پودم چیراؤ (پوم چریت)

۲۔ تلمسی داس (تولسی داس)

رام چرت مانس (رام چریت مانس)

خصوصاً بال کاند (بال کاند)

۳۔ کیشوداس (کیشوداس)

۱۔ کوی پریا (کوی-پریا)

۲۔ رسک پریا (رسک-پریا)

۴۔ نند داس (نند داس)

روپ منجری (روپ منجری)

۵۔ پدمن داس (پدمن داس)

کاویہ منجری (کاویہ منجری)

۶۔ نکل پت (نکل پت)

رَس رہیسے (رَس-رہیسے)

یہ پنڈت راج جگناتھ کے قریبی دوست تھے۔

۷۔ دیو (دیو)

شبد رساین (شبد-رساین)

۸۔ سوم ناتھ (سوم ناتھ)

ریش پیوش ندھ (ریش-پیوش ندھ)

۹۔ بھکاری داس (بھکاری داس)

۱۔ کاویہ نرڈے (کاویہ-نرڈے)

۲۔ رس سارانش (رس-سارانش)

۱۰۔ پرتاپ ساہ (پرتاپ ساہ)

کاویہ ولاس (کاویہ-ولاس)

۱۱۔ گوکل پر ساد برج (گوکل پر ساد برج)

دگو بے بھوشٹر (دگو بے-بھوشٹر)

۱۲۔ بہاری لال بھٹ (بہاری لال بھٹ)

سایتیہ ساگر (سایتیہ-ساگر)

یہ شعرا اور علماء اپنے نظریات اس وقت پیش کر رہے تھے جب اردو ارتقا پذیر تھی اور ہندی کھڑی بولی نے ابھی ابھی آنکھ کھولی تھی۔ بہر حال برز بھاشا اور ادھی کی ان تصانیف کو ریت کال اور بھکت کال کے نام پر ہندی والوں نے انھیں ہندی میں شامل کر لیا، یہ ان کی عقل مندی کم اور زمانہ شناسی زیادہ تھی۔ اور اس طرح ایک وسیع پس منظر میں ہندی کھڑی بولی نے اردو کی طرح اپنا الگ تشخص قائم کیا۔ اردو کا ارتقا فطری تھا مگر

ہندی کھڑی بولی کا یہ روپ شعوری کوششوں کا نتیجہ تھا۔ یہ واقعہ برج بھاشا اور ادھی زبانوں کی بادشاہت اور اردو کی شہزادگی کے بعد کا ہے (اردو کے دشمن اور اردو کے نادان دوست اس تاریخی حقیقت کو نظر انداز کر کے اردو کو ہندی کی چھوٹی بہن کہہ کر اپنی ظلم آمیز جسارتوں کا کھلا مظاہرہ آئے دن کیا کرتے ہیں) زمانے کے ساتھ ساتھ برج بھاشا اور ادھی میں بیان کیے گئے شعریاتی عناصر کو ہندی کھڑی بولی میں بھی قبول کر لیا گیا۔

ساتھ ہی ہندی کے علماء مثلاً بھارتیندو ہریش چندر، پنڈت ہال کرشن بھٹ، چودھری بدری ناتھ، پریم گھمن، پنڈت پرتاپ نہرا، این مسر، پنڈت مہا بھر پرساد، دودیدی، مسر بندھو یعنی گنیش بہاری مسر، شام بہاری مسر اور شمس دیو بہاری مسر، پنڈت کرشن بہاری مسر، جگناتھ داس، رتنا کر جگناتھ پرساد، بھٹا، اجودھیا پرساد، ہر آدھ، پدم سنگھ شرما، سیٹھ گھنیا لال پوڈار، آچاریہ رام چندر سنگھ، ڈاکٹر شام سندر داس، ارجن داس کیٹیا، ڈاکٹر رام سنگھ، شکل رسال، بابو گلاب رائے، چندر بلی پانڈے، ڈاکٹر پیتا برت بڑھوال، آچاریہ وٹوناٹھ پرساد مسر، آچاریہ رام دھن مسر، آچاریہ تندو لارے واجپتی، ڈاکٹر ہزاری پرساد دودیدی، آچاریہ بل دیو پادھیائے، ڈاکٹر کشتی ناراین گھنڈھانیش، بابو جے شنکر پرساد، ڈاکٹر نگندر، ڈاکٹر رام ولاس شرما، انگلیہ راکھو اور سچاند و تسیا این گپتہ وغیرہ نے براہ راست سنسکرت شعریات سے استفادہ کیا۔ اردو کے شروعاتی دور میں علاقائی زبانوں کے شعریاتی عناصر سے جو براہ راست سنسکرت شعریات سے متاثر تھے اردو والوں نے حدودِ جہدِ دل چسپی دکھائی لیکن بعد میں تعصبات کے ردِ عمل نے اس میلان کو بری طرح جڑجڑ کیا۔ اردو کا مزاج تو ہمیشہ قلندرانہ رہا ہے اس نے کسی بھی زبان یا بولی سے نفرت یا دوری کا جذبہ بھی نہیں رکھا مگر اس کے عشاق وقتی طور پر حالات سے موزون متاثر ہوئے یہ بہر حال یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ اردو نے بلا واسطہ سنسکرت شعریات سے بھی اثرات قبول کیے؛ کیوں کہ اس کی جڑوں میں شمالی ہند کی علاقائی زبانوں کی شعریات جو براہ راست سنسکرت شعریات سے متاثر تھیں نے اُبیاری کی تھی۔ آنے والے صفحات میں اردو کی مثالوں سے یہ بات اور واضح ہو جائے گی جیسا کہ عرض کیا جا چکا اردو موجودہ دور کی دوسری جدید

زبانوں کی نسبت زیادہ سیکو لڑ ہے اس لیے اس نے ہمیشہ مطابقت پذیری (Adaptability)

کو مقدم جانا جہاں تک میرے علم ہے سنسکرت شریات پر اردو میں پہلی سنجیدہ کوشش مولوی حبیب الرحمن شاستری فاضل الہیات، سنسکرت لیکچرر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ذریعہ کی گئی اور انھوں نے سنسکرت شریات کے رس نظریہ پر اپنی تصنیف 'رس' یعنی فلسفہ انبساط ۱۹۳۰ء میں یونیورسٹی پریس سے اکیڈمک کونسل مسلم یونیورسٹی کی معاونت سے چھپوائی تھی۔ اس میں موصوف نے رس نظریہ پر تفصیلی اور عالمانہ گفتگو کی ہے یہ اور بات ہے کہ رس کی تشریحات پیش کرتے ہوئے انھوں نے اسے الہیات سے بہت قریب کر دیا ہے۔ ایسا غالباً انھوں نے اس لیے کیا کیوں کہ رس کے شارحین میں سے کسی نے رس نظریہ کی تشریح و تفسیر فلسفہ کی روشنی میں کی ہے (موصوف خود بھی فاضل الہیات تھے) جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اسکا تعلق نفیات اور جمالیات سے زیادہ ہے۔ پھر بھی شاستری مرحوم کی یہ کوشش اپنی جگہ بہت اہم اور لائق ستائش ہے۔ مجھے ان کی مذکورہ کتاب پر وفیسر اصغر عباس صاحب شجرہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے توسط سے پڑھنے کو ملی جس کے لیے میں انکا شکریہ گزار ہوں۔

یہ بھی عرض کرنا چلوں کہ اردو والے غلطیوں لٹانے میں بھی کبھی کبھی بڑی فراخ دلی کا ثبوت دیتے ہیں۔ مثلاً صرف ہمارے یہاں ماہر لسانیات، ماہر غالبیات اور ماہر اقبالیات جیسی اصطلاحات رائج ہیں۔ اس لیے میں یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ میں سنسکرت زبان و ادب کا ایک ادنیٰ طالب علم ہوں۔ ہاں اگر مجھے کسی بات کا دعویٰ ہے تو یہ ہے کہ سنسکرت جیسی خوبصورت زبان کی تہذیب سے ضرور واقف ہوں۔ (اس زبان کو بنانے سنوارنے میں ہمارے ناسخ کی طرح یہ معلوم کتنے استادوں نے خون جگر صرف کیا تھا) میں نے اگر سنسکرت شریات کی اصل تصانیف کے ساتھ ساتھ ان کی ہندی شرحیں اور ہندی تراجم نیز ہندی علما کی کتابوں کا مطالعہ کیا ہوتا تو میرے لیے یہ کام پورا کرنا قطعی طور پر دقت طلب تھا۔ میں ان شارحین، مترجمین اور علما کے لیے

سپاس گزار ہوں ساتھ ہی اپنے بزرگوں یعنی پروفیسر آل احمد سرور، محترم شمس الرحمن فاروقی، محترم گوپی چند نارنگ، محترم رشید حسن خاں، محترم اسلوب احمد انصاری، محترم نثار احمد فاروقی، محترم شمیم حنفی، محترم شہریار صاحب، محترم عرفان صدیقی، محترم عابد سہیل، محترم رباب رشیدی، محترم احمد پیشین وغیرہ صاحبانِ علم و فن نیز دوستوں یعنی جناب نظام صدیقی، برادر ام ابوالکلام قاسمی (جو میرے بہت ہی مخلص دوست اور میرے سخت گیر ناقد ہیں) قاضی افضل احمد، برادر ام نور رشید احمد، برادر ام شافع قدوائی، افتخار ام صدیقی صاحب، عشرت ظفر صاحب، شاہ نواز قریشی صاحب اور امتیاز احمد صاحب وغیرہ کا شکریہ ہوں جن سے ہمیشہ اس کام کو پورا کرنے کی تحریک ملتی رہی۔ کتاب کو چھپوانے میں میرے دوست سراج رسول پوری، سید محمد مفتی اور سر فراز زیدی وغیرہ کا جوتعاون حاصل ہوا اس کے لیے میں ان سبھی کا شکریہ گزار ہوں۔ شائستہ عبتر جو میری شریک زندگی ہیں، ان کی معاونت، ان کی شرافت اور محبت کی دلیل ہے۔ آخر میں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ اگر یہ کاوش آپ کو پسند آئی تو کوشش کروں گا کہ قدیم ہندوستانی ادب سے متعلق دوسری کتابیں بھی منظرِ عام پر آجائیں۔ اپنی بات حافظ علیہ الرحمۃ کے اس شعر کی وجہ سے ختم کرتا ہوں کہ

من نوشتم نامہ از شرح حالی خود و لے
در دسر باشد نمودن پیش ازین ابرام دوست

عَنْبَرِ بَہِی (پچی)

۵۹۰، نزد ایس جی۔ پی۔ جی۔ آئی
رائے بریلی روڈ، لکھنؤ ۲۲۶۰۲۵

اتوار ۱۲ فروری ۱۹۹۹ء

مطابق ۲۷ شوال المکرم ۱۴۱۹ھ

حواشی:

विद्वान दीनार लक्ष्ण प्रत्यहं कृतवेतनः
भट्टोऽभट्टमद्वैतस्तस्य मूमिभर्तुः समापतिः
- راج ترंगनी ब्रह्म १/२१५

-۱

یعنی مہاراج جیا پٹ کے دربار میں بھٹ اُدبھٹ نام کے عالمِ مہر مجلس ہوتے تھے جنہیں ایک لاکھ دینار تنخواہ کی شکل میں ملتے تھے۔

محمد حسین آزاد اس طرف اشارہ کرتے ہوئے سخندانِ فارس (ص ۱۰-۱۲) میں فرماتے ہیں کہ سکندر ادر بعد میں پار تھیا والوں نے ایرانی کتب خانے جلادے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سرمایہ اسی وقت جل گیا ہو۔

۲۔ بھارتیہ کا دیہ جپتی میں شدید۔ ڈاکٹر امر ناتھ سنہا ص ۴۰

۳۔ " " " " ص ۳۱

۴۔ " " " " ص ۳۰-۲

۵۔ " " " " ص ۳۰-۳



رَس (रस) [کیفیت آمیز انبساط]

تعارف (۱)

لفظ 'رَس' منسکرت ادب میں بہت قدیم ہے۔ اس کا اولین استعمال ویدوں میں ملتا ہے۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ ہی ساتھ اس کے معانی میں بھی تغیر اور تبدل ہوتا رہا۔ قدیم منسکرت ادب میں 'رَس' کا استعمال چار معانی میں ہوا ہے۔ پہلا ذائقہ کے سلسلے میں دوسرا ادویات کے سلسلے میں، تیسرا شاعری کے نوسوں کے بیان میں اور چوتھا بھگتی رَس یا عرفانِ حقیقت کے ضمن میں۔ لیکن حقیقت اپنی جگہ مسلم ہے کہ لفظ رَس ویدوں میں ہی نمودیر ہوا۔

شرنگار رَس (शृंगार रस) کا بیان کئی منسکرتوں میں کیا گیا ہے۔ شرنگار، (शृंगार) اور دوسرے رَس مثلاً ویر (वीर) کرُن (करुण) ہاسید، (हास्य) بھیانک (भयानक) ادبھت (अद्भुत) شانت (शान्त) اور داتسلید، (दासल्य) وغیرہ مختلف رَسوں سے متعلق

جزئیات ویدوں کی مختلف رچاؤں (ऋचाओं) میں دستیاب ہیں۔ ویدوں میں رَس کا استعمال سوم رَس (सोम रस) پانی اور دودھ کے لیے ہوا ہے۔ حالاں کہ ویدوں میں رَس کی شعریاتی تشریح دستیاب نہیں ہے لیکن ان میں مختلف رَسوں کی مثالیں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ اندر (इन्द्र) کی فتوحات میں ویر رَس (वीर रस) مفتوح راکششوں کی چیخ پکاریں کرُن (करुण) رَس اور اوشا (ऊषा) سے متعلق لطیف اور دلآویز بیان میں شرنگار رَس (शृंगार रस) کی مثالیں موجود ہیں۔ رگ وید (ऋग्वेद) میں رَس پانی، شہد اور سوم رَس کے لیے استعمال ہوا ہے۔

رگ وید ۱-۳۷-۵

(जन्मे रसस्य वावृधे)

رگ وید ۴-۲۱-۲۱

स्वादू रसो मधुपेयो वराय

اتھرو وید (अथर्ववेद) میں رَس کے معانی لطیف تر ہوتے گئے اور اس طرح اس

میں سوم ہس کے تعلق سے رس کے معنی میں قوت کی کیفیت اور انبساط بھی جگہ پائے گئے۔ یہ انبساط آخر میں حیاتِ عنصری کا انبساط نہ ہو کر روح کے انبساط کی شکل میں تبدیل ہو گیا۔ اپنشدوں (उपनिषदों) تک آتے آتے رس کے معانی اور بھی لطیف ہو گئے۔ یہاں تک کہ تیسرے اپنشد (तिसरीय उपनिषद) میں رس کا استعمال ذاتِ خدا کے لیے ہوا۔ برہدارنیک (बृहदारण्यक) اپنشد میں بھی رس کو قادرِ مطلق کے لیے استعمال کیا گیا۔

रसः सारः चिदानन्द प्रकाशः । रसो वै सः

اپنشدوں میں لطف و انبساط کی حد آخر کی شکل میں رس کے معنی کو ایک نئی شکل دے کر رشیوں نے بعد میں آنے والے سنسکرت شعریات کے آچاریوں کے لیے زمین ہموار کر دی۔ سنسکرت شعریات کے آخری آچاریہ پنڈت راج جگن ناتھ نے رس کی تشریح بہت کچھ اپنشدوں کی بنیاد پر ہی کی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ویدوں سے اپنشدوں تک رس کے معانی کا ارتقا مادیت سے ما بعد الطبیعیات کی طرف کثیف سے لطیف کی طرف اور عنصر سے ماوراء کی طرف ہوا ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں۔ ان مقدس کتابوں میں رس کی تشریح شعریاتی نقطہ نظر سے نہیں ہوتی ہے۔ ہندی کے معتبر نقاد ڈاکٹر ٹانگنڈر डा० नगेन्द्र نے ڈاکٹر شکر کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ:

”شعریاتی نقطہ نظر سے رس لفظ کا استعمال ویدوں میں دستیاب نہیں ہے لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ویدوں کے رشیوں کو لفظ کی قوت اور رس کی معجزہ بیانی کا علم نہیں تھا۔“

رگ وید (ऋग्वेद) کے واک سوکت (वाक्सूक्त) کی روشنی میں ڈاکٹر شکر نے یہ اندازہ لگایا ہے کہ اس سوکت میں حالات کہ دانستہ طور پر رس کے ضمن میں شعریاتی نقطہ نظر سے خیال آرائی نہیں کی گئی ہے لیکن اس میں شاعرانہ مہارت، تخیل اور جذبات کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ان سے پتہ چلتا ہے کہ ویدوں میں شعریات کے ابتدائی نقوش نشو و نما حاصل کر چکے تھے۔

ویدوں کے بعد رامائن اور مہا بھارت کے عہد میں بھی رس لفظ کے معانی میں کوئی

خاص تبدیلی نہیں ہوتی۔ یہ ضرور ہوا کہ مہا بھارت کے زمانے میں رس کے دو مطلب اور ظاہر ہوئے۔ یعنی کام (جنسی جذبہ) اور (سٹھ) یعنی شفقت۔ لیکن رس کے معنی میں کوئی جدت نہیں آئی۔ رامائن اور مہا بھارت کے بعد سوتر عہد (سوتراکال) میں ہندوستانی فلسفہ کی بنیادی تصانیف سامنے آئیں اور جین نیز بودھ فلسفہ کا آغاز ہوا۔ اسی زمانے میں پانچنی (पाणिनि) کی اشتادھیائی (अष्टाध्यायी) اور مہا بھاشیہ (महाभाष्य) وغیرہ عظیم تصانیف کے علاوہ کوٹلیہ (कौटिल्य) کے ارتھ شاستر (अर्थशास्त्र) اور واتسیاین (वात्स्यायन) کے کام سوتر (कामसूत्र) کی تخلیق ہوئی۔ اس زمانے میں بھی رس کے معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی۔ ہاں کام سوتر میں سب سے پہلے رس کا استعمال جنسی فعل اور قوتِ باہ کیلئے ہوا ہے۔

रसरतिः प्रीतिर्भावो रागो वेगः

समाप्ति रीति रति पर्यायाः

کام سوتر ۴۵-۱-۲

اس کتاب میں ایک جگہ پہلی بار رس کے بارے میں شعر یا قی نقطہ نظر سے بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ یعنی رس کو جذبہ کے معنی میں بھی قبول کیا گیا ہے۔ اس طرح واتسیاین کے عہد میں رس کی شعر یا قی تفہیم شروع ہو چکی تھی۔ سوتر عہد (سوتراکال) کے بعد آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر (नाट्यशास्त्र) کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر سے قبل رس لفظ کے مختلف معانی ارتقا پذیر ہو چکے تھے۔ ابتدا میں ویدوں میں رس کا استعمال نباتات کے عرق کے لیے ہوا۔ بعد میں یہ سوم رس انبساط، کیفیت اور طلسم آمیز سرور کے لیے ہوا۔ اپنشدوں میں یہ بہت لطیف معنی حاصل کر کے انبساط روح اور وصلِ حق کے لیے مستعمل ہوا۔ رامائن اور مہا بھارت نیز سوتر عہد سے ہوتا ہوا یہ واتسیاین کے کام سوتر میں جنسی جذبہ کی شکل اختیار کر گیا۔ اس طرح لفظ رس کے معانی کا سفر کثافت سے لطافت کی طرف عنصری کائنات سے مادی کائنات کی طرف ہوا اور آخر کار بھرت کے ناٹیہ شاستر میں رس کا شعر یا قی تجزیہ ہوا۔ آچاریہ بھرت کی تصنیف ناٹیہ شاستر (नाट्यशास्त्र) رس کے نظریہ کی اولین

کتاب ہے۔ ناٹھ شاستر صدیوں سے ارتقا پذیر رس کے متعلق شریات کا اکل سرسبد کہا جاسکتا ہے۔ عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ ناٹھ شاستر اچانک کوئی نظریہ لے کر نہیں آیا بلکہ اس میں زیر بحث آنے والے مواد کی زمین صدیوں کے غور و فکر کے بعد تیار ہوئی۔ آچاریہ بھرت نے رس سے متعلق اپنے سے قبل موجود تمام تر مواد کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد ہی ناٹھ شاستر کی شکل میں رس نظریہ کو ایک جامع اور مربوط شکل میں پیش کیا۔

آچاریہ بھرت نے ناٹھ شاستر کے چھٹے اور ساتویں باب میں رس کی تشریح تفصیل کے ساتھ پیش کی ہے۔ یہ تشریح ڈرامہ اور اسٹیج کو مدنظر رکھتے ہوئے پیش کی گئی ہے انھوں نے صرف آٹھ رسوں کو تسلیم کیا ہے اور ہر رس کے وجہ اور یعنی مرکزی کردار یا مناظر یا ٹوک انجھاؤ (انوبھاو) یعنی اداکاری، سنجاری بھاؤ (سंचारी भाव) یعنی ترسیلی جذبہ یا منقبات، ستھائی بھاؤ (स्थायी भाव) یعنی مستقل یا غالب جذبہ اور ساتوک بھاؤ (ساتوکی भाव) یا فطری جذبہ وغیرہ کا تفصیلی تعارف کر لیا ہے۔ ویسے ناٹھ شاستر میں مخصوص رس چار ہی بتائے گئے ہیں یعنی شرنکار (शृंगार)، رودر (रौद्र)، ویر (वीर) اور ویہتس (वीभत्स) انھیں چاروں سے چار اور رس نمونہ پذیر ہوئے مثلاً شرنکار سے ہاسیہ (हास्य) رودر سے کرودن (करुण) ویر سے ادبھت (अद्भुत) اور ویہتس (वीभत्स) سے بھینانک رس نمونہ پذیر ہوئے۔ خود فرماتے ہیں:

शृंगाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च करुणो रसः
वीराच्चैवाद्भुतोरपन्ति वीभत्साच्च भयानकः

آچاریہ بھرت نے رسوں کے رنگوں کا بھی بیان کیا ہے۔ مثلاً شرنکار کا سفید، ہاسیہ کا سفید، کرودن کا سرمئی، رودر کا سرخ، بھینانک کا سیاہ، ویہتس کا نیلا اور ادبھت کا زرد رنگ ہوتا ہے۔ انھوں نے بھاؤں یعنی جذبات کی تعداد ۴۹ بتائی ہے مستقل یا غالب جذبات کی تعداد ۸، اور ویہچاری بھاؤ کی تعداد ۳۳ اور ساتوک (ساتوکی) یعنی فطری جذبات کی تعداد ۸ بتائی ہے۔ اس طرح آچاریہ بھرت کے مطابق وجھاؤ، انوجھاؤ اور ویہچاری بھاؤ کے باہمی اتصال سے رس کی نمونہ گیری ہوتی ہے۔ فرماتے ہیں:-

विभानुभाव व्यभिचारि संयोगाद्वरस निष्पत्तिः

آچار یہ بھرت نے بتایا ہے کہ مختلف جذبات کے ساتھ ستھائی بھاؤ یعنی مستقل یا غائب
جذبیہ کا رشتہ بادشاہ اور خدام جیسا ہے۔ جس طرح انسانوں میں بادشاہ اور شاگردوں میں
استاذ کا مقام ہوتا ہے اسی طرح سبھی بھاؤں یعنی جذبات میں ستھائی بھاؤ (غالب یا مستقل
جذبیہ) کا مقام ہوتا ہے۔

यथा नराणां नृपतिः शिष्याणां च यथा गुरुः
एवं हि सर्वभावानां भावः स्थायी महानिह ॥

- ناٹیہ شاستر ۷/۸

آچار یہ بھرت نے شاعر کے داخلی جذبات اور قلبی لہروں کو بھاؤ کا نام دیا ہے۔
انھوں نے بھاؤ کی نمونہ گیری کے بارے میں یہ فرمایا ہے کہ دو اچک (واچیک) یعنی مکالماتی آنگلک
(آنگیک) یعنی عضویاتی اور سائوک (سائیک) یعنی فطری اداکاری کے ذریعہ ناظر کے
دل میں شعر کے معنی کا ادراک کرانے والی حالت کو بھاؤ یا جذبہ کہتے ہیں۔

भावयन्तीति भावाः उच्यते वागऽगस्त्यवेता
काव्यार्थ - भवयन्तीति भावाः इति ।

جس طرح مختلف کھانوں کو کھانے والے افراد مختلف طرح کے ذائقے حاصل کرتے
ہیں اسی طرح مختلف قسم کے جذبات اور اداکاری کو دیکھ کر ناظرین لطف اندوز ہوتے ہیں۔
آچار یہ بھرت نے رس کی جو تشریحات پیش کی ہیں ان کی بنیاد ارضی ہے۔ انھوں نے رس کی
تشریح آئینہ کو مد نظر رکھتے ہوئے کی ہے۔ انھوں نے رس کی روایتی تنقید کو مربوط
شکل عطا کی۔ ناٹیہ شاستر میں رسوں کے اجزاء رس کا ساختیاتی عمل، رسوں کی تعدادوں
کی ہدایت، رسوں کے باہمی ربط کا آچار یہ بھرت نے سائنسی تجزیہ پہلی بار پیش کیا۔ انھوں
نے رس کی جو تعریف پیش کی ہے وہ صدیوں کے بعد آج بھی احترام اور قدر کی مستحق ہے
اس کے مختلف اجزاء کا جو تجزیہ انھوں نے صدیوں پہلے پیش کیا تھا وہ جدید نفسیات سے
بہت قریب ہے۔ ان کی رس کی تشریح فلاسفیانہ نہ ہو کر اخلاقیات پر مبنی ہے۔ آچار یہ بھرت

کے بعد مختلف آچاریوں نے رس کی تشریح میں فلسفیانہ روشنگاری سے بھی کام لیا۔ لیکن آچاریہ بھرت نے رس کے بارے میں جو تشریحات پیش کی ہیں ان میں فلسفیانہ ذہنی تحفظ کہیں بھی دکھائی نہیں دیتا۔

آچاریہ بھرت کا رس کے بارے میں اولین سوتر (سूत्र) حسب ذیل ہے۔

विभावानुभाव - व्यभिचारी

संयोगात् रस - निष्पत्तिः

یعنی دبھاؤ (مرکزی کردار، مناظر، محرک) انوبھاؤ یعنی اداکاری یا اثر آفرینی اور دبھچاری بھاؤ (व्यभिचारी भाव) یعنی اضافی کیفیات کے باہمی اتصال سے ہی رس نمودیر ہوتا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سبھی آچاریوں نے رس کو شعر کا سب سے بڑا مقصد مانا ہے اور بھرت کے مندرجہ بالا سوتر (सूत्र) یعنی اصول کو بغیر کسی حیلہ حوالہ کے قبول کر لیا ہے۔ ان آچاریوں میں چند آچاریہ ایسے بھی ہیں جنھوں نے اس سوتر میں موجود رس کی نمودیری (निष्पत्ति) کی تشریح اپنے اپنے انداز سے کی ہے۔ لیکن سبھی آچاریہ اس امر پر متفق ہیں کہ دبھاؤ، انوبھاؤ اور دبھچاری بھاؤ کی وجہ سے ہی رس نمودیر ہوتا ہے۔ ان میں دبھاؤ، انوبھاؤ اور ادبپن (उद्दीपन) یعنی عناصر تجربیک ہی اس کے مخصوص اسباب ہیں۔ دبھچاری بھاؤ رس کا مخصوص سبب نہیں ہے۔ یہ صرف رس کے ارتقا اور عروج میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ رس کے سارے اسباب اس شخص سے الگ ہیں جسے رس کا کردار یا منبع مانا جاتا ہے۔ انھیں خارجی اسباب کے یک جا ہونے پر کر داریا منبع میں رس کا احساس تجلی ریز ہوتا ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ رس کا کردار یا منبع کیا ہے؟ اس سوال پر سنسکرت شعریات کے آچاریوں میں اختلاف رائے رہا ہے۔ اس اختلاف کا آغاز اسیٹھ پر کھیلے جانے والے ڈرامہ کے کرداروں کے ضمن میں ہوا ہے۔ چوں کہ آچاریہ بھرت ناٹیشاستر کے اولین آچاریہ تھے اس لیے قدر تا ڈرامہ کے کردار میں رس کی موجودگی ان کے لیے ناگزیر تھی شعریات کی رو سے ڈرامہ میں رس ہی مخصوص ہے۔ انکار یا صنائع بدائع کی جتنی اہمیت شاعری میں ہے اتنی ڈرامہ میں نہیں ہے۔ ڈرامہ کا تانا بانا جملوں سے ہی تیار ہوتا ہے۔ مگر اس کی روح تو

صرف اداکاری ہے۔ ڈرامہ میں اداکار اصل کردار کی نقل کرتا ہے۔ ناظر اداکاروں میں اصل کرداروں کا قیاس کرتے ہیں۔ اور اسٹیج پر ہونے والی اداکاری کے ذریعہ اپنی قوتِ تخیل کے سہائے اصل واقعات اور کرداروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ ڈرامہ اصل واقعہ کی نقلِ محض ہے۔ اصل واقعہ تو گزری ہوئی کہانی ہے۔ ناظر یہ بھی جانتا ہے کہ اداکار اصل کردار نہیں ہیں، وہ صرف اصل کرداروں کا سوانگ بھر کر ان کی نقالی کر رہے ہیں۔

ڈرامہ کی یہ صورت ایک دم صاف اور شفاف ہے لیکن اس شفافیت میں بھی رس سے متعلق بہت سی پیچیدگیاں اور غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ سنسکرت شعریات کے آچاریوں کے سامنے رس کی ہیئت سے زیادہ اہم رس کا کردار رہا ہے۔ زیادہ تر آچاریوں نے رس کی ہیئت کو فطرتاً ثابت مان کر اس کے بارے میں کوئی سوال نہیں کیا ہے۔ لیکن سنسکرت شعریات کے آخری عظیم آچاریہ پنڈت راج جگن ناتھ (پंडित राज जगन्नाथ) نے جھگناور راجپوت (भगनावरणाचित) کی شکل میں جس طرح رس کی عام ہیئت کی تشریح کی ہے وہ اپنے

آپ میں بہت اہم ہے، جسے ان سے پہلے کے آچاریہ پیش کرنے میں ناکام رہے۔ پنڈت راج سے قبل کے آچاریہ خاص طور سے رس کے کردار کا ہی تعین کرتے رہے۔ اس ضمن میں رس کے نظام احساس کا بھی سوال اٹھا، اور اس سوال کے ساتھ ہی ساتھ رس کے نظام احساس کی بھی طویل تشریح کی گئی۔ آچاریہ ابھنوگپت (अभिनव गुप्त) کا نظریہ اظہار (अभिव्यक्तिवाद) رس کی ان تشریحات کا آخری نتیجہ ہے جو کہ کردار اور رس کے نظام

احساس، دونوں سوالات کا حل ایک ہی اصول سے کرتا ہے۔ استھانی بھاؤ یعنی غالب جذبہ کے عام اصول کی تلاش کے ذریعہ ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) نے روایتی شعریات کی پیچیدہ پہلی کوحیرت انگیز طریقے سے حل کیا ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ ابھنوگپت کا نظریہ روایتی شعریات کی رس سے متعلق غلط فہمیوں کا مکمل حل تلاش نہیں کر سکا۔

جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا جا چکا ہے آچاریہ بھرت کے رس سوتر میں رس کے اسباب کو عام طور پر بیان کیا گیا ہے۔ آچاریہ بھرت کے خیال میں یہ اسباب دھجاؤ،

انوجھاؤ اور دیچھاری بھاؤ ہیں، ان کے باہمی اتصال سے ہی رس کی نمود پذیری ہوتی ہے۔ نیوگ (سंयोग) کا مطلب یہی ہوگا کہ یہ جذبات ایک جاہو کر رس کو نمود پذیر کرتے ہیں۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ رس کے ساتھ ان کا تعلق کس نوعیت کا ہے؟ اور ان کے ایک جاہو نے پر رس کس طرح نمود پذیر ہوتا ہے؟ یہ سوالات سنسکرت شریات کے لیے پیچیدہ بن گئے ہیں۔ یہ تینوں بھاؤ رس کے اسباب ہیں؟ یا معاون ہیں؟ رس کی نشیبتی (निष्पत्ति) سے مراد رس کی پیدائش ہے یا اظہار؟ — ان اور انھیں قبیل کے سوالات کی تفصیلی تشریحات نے رس کی تاریخِ شرح مرتب کی۔ ان کے علاوہ یہ سوال بھی اٹھا کہ رس کا کردار یا منبع کیا ہے؟ بہر حال آچار یہ بھرت کے نائٹ شاستریں ان کے رس سوتر کے اختلافی پہلوؤں کی تشریح نہیں ملتی۔ انھوں نے کہیں پر بھی یہ واضح نہیں کیا کہ رس کی نمود پذیری یعنی نشیبتی کی ساخت کیا ہے؟

اصل زندگی میں رس کے منبع کے بارے میں زیادہ اختلاف نہیں ہے۔ ہر آدمی رس کا منبع ہے۔ رس باطنی احساس سے تعلق رکھتا ہے جسے رس کا احساس ہوتا ہے وہی رس کا منبع بھی ہے۔ ڈرامہ اصل زندگی کی فنی نقل یا اداکاری ہے۔ شاعری زندگی کی تشریح ہے۔ اس طرح ہم دونوں کو زندگی کا اظہار کہہ سکتے ہیں، لیکن اظہار کی ان دونوں صورتوں میں فرق ہے۔ ڈرامہ کا اظہار اصل میں زندگی کے مطابق ہے شاعری کا اظہار اصل زندگی کا فن کارانہ اظہار ہے۔ شاعری میں رس کے منبع اور اس کی نمود پذیری کا سوال بہت پیچیدہ ہے۔ لفظ کے ذریعہ رس کی نمود پذیری کیسے ہوتی ہے؟ اصل کردار اور قاری یا سامع یا ناظر ان سب میں رس کا منبع کون ہے؟ شاعری میں ان سوالوں کی پیچیدگی کا سبب یہ ہے کہ شاعری کے رس کے بارے میں ایک ہی کردار تخیل میں آتا ہے اور یہ کردار کوئی اور نہیں بلکہ شاعری کا صاحبِ دل قاری ہے۔ رس کے ضمن میں قاری کا صاحبِ دل ہونا اولین شرط ہے۔ اس قاری کے بارے میں بھی سوال اٹھتا ہے کہ اسے رس کا احساس کس طرح ہوتا ہے اور اس نے جس رس کو محسوس کیا ہے اس کی ہیئت کیا ہے؟ قاری کے رس کا احساس اصل کرداروں کے رس کے احساس (ناظر کا تجربہ) سے قطعی مختلف ہوتا ہے۔ اس نکتہ پر بھی آچار یہ خاموش

رہے ہیں۔ سبھی آپاڑیہ پی مانتے رہے ہیں کہ قادی اور ناظر کے رس کا احساس مساوی ہوتا ہے۔ اس لیے وہ اسی پہیلی کو حل کرنے میں مصروف رہے کہ اصل جذبات کے ذریعہ حاصل ہونے والا رس قادی کے دل و دماغ میں کس طرح منتقل ہوتا ہے۔ ڈرامہ کی شکل شاعری سے مختلف ہے۔ اس میں اصل کرداروں اور ناظر کے درمیان ایک تیسری شخصیت یعنی اداکار آجاتا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ اداکاروں کی اداکاری کے ذریعہ رس کی نمونڈیری کس طرح اور کس شکل میں ہوتی ہے؟ ناظر، ڈرامہ صرف اس لیے دیکھتا ہے کہ اسے رس حاصل ہوتا ہے۔ یہ ڈرامہ کی عام سچائی ہے۔ اسے تسلیم کر لینے پر ڈرامہ میں رس کا سوال شاعری کی طرح ہو جاتا ہے کہ ناظر میں رس کی نمونڈیری کس طرح اور کس شکل میں ہوتی ہے؟ دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ اداکار، ڈرامہ میں اپنی اداکاری کے ذریعہ ناظر کے لیے رس کے اسباب کس طرح پیدا کرتا ہے؟ یہ فرق بھی اتنا بنیادی نہیں ہے جتنا بہ ظاہر لگتا ہے۔ لیکن ذریعہ میں تفریق ہونے کی وجہ سے وہ ہم بن جاتا ہے۔ اصل زندگی کے بنیادی حالات کا اظہار، شاعری میں الفاظ کے ذریعہ ہوتا ہے۔ الفاظ ایک طرح سے شفاف ہوتے ہیں۔ اس لیے وہ اصل حالت اور قادی کے درمیان رکاوٹ نہیں بنتے۔ مخصوص اہل دل حضرات کے علاوہ عام لوگ اظہار کے مختلف زاویوں اور پیچیدگیوں پر غور نہیں کر پاتے۔ اکثر مخصوص قارئین بھی لفظ کی شفافیت سے جھٹکنے والے معانی کو گرفت میں لینے میں دھوکا کھا جاتے ہیں۔ شاعری میں یہ عناصر شاعری کے کردار، موضوعات، تعلقات، اعمال اور جذبات ہوتے ہیں۔ یہ عناصر ہی اصل زندگی کے بھی اسباب ہیں۔ اس لیے اکثر قادی پر شاعری کا اثر اصل زندگی کے عین مطابق ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ اظہار کی شاعرانہ ہیئت کا اثر چند صاحب دل قارئین یا سامعین پر ہی ہوتا ہے۔

دوسری طرف ڈرامہ کی حالت کچھ عجیب سی ہے۔ ایک طرف ڈرامہ کی اداکاری اصل زندگی کی نقل پیش کرتی ہے۔ یہ نقل ایک زاویہ سے اصل زندگی کے مطابق ہوتی ہے، کیونکہ اس کا ذریعہ صرف الفاظ نہیں ہیں جو زندگی کا صرف ایک حصہ ہیں بلکہ اس کا ذریعہ آدمی اور اس کا طرز عمل بھی ہے جو کہ اصل زندگی کے مماثل ہے۔ ڈرامہ کا یہ حرکی ذریعہ، شاعری کے

ذریعہ کی طرح شفاف نہیں ہوتا۔ اداکار اصل تاریخی کرداروں کی نقل پیش کرتے ہیں لیکن دوسری طرف ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ وہ اصل کردار نہیں ہیں بلکہ اصل کرداروں کی نقل کرنے والے محض اداکار ہی ہیں۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ڈرامہ کی اداکاری اصل واقعہ نہیں ہے بلکہ وہ اصل واقعہ کی فن کارانہ نقالی ہی ہے۔ ڈرامہ کی یہ صورت حال ایک طرح کی رکاوٹ بن جاتی ہے، لیکن دوسری طرف ڈرامہ اصل زندگی کا احساس بھی دلاتا ہے جو کہ شاعری کی نسبت ڈرامہ کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ایسی حالت میں ڈرامے میں رس کا مسئلہ اوجھڑا ہوا جاتا ہے۔ شاعری میں صرف اصل کرداروں کے رس کا احساس اور قاری کے رس کے حصول سے متعلق سوال اٹھاتا تھا۔ لیکن ڈرامہ میں ان دونوں کے علاوہ بھی ایک تیسری شخصیت اداکار کی ہے جو دو اضافی مسائل پیدا کرتا ہے۔ پہلا یہ کہ اداکار اصل تاریخی یا افسانوی کردار کی نقل کرتا ہے تو کیا وہ اصل کردار کے رس کو بھی محسوس کرتا ہے؟ اگر ہاں تو کس طرح؟ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ناظر کے لطف اندوز ہونے کے لیے اصل کردار کے رس کو کس طرح پیش کرتا ہے اور ناظر اس سے کس طرح لطف اندوز ہوتا ہے؟ اس طرح اداکاری کے محرکی ذریعہ کی وجہ سے ڈرامہ میں رس کا مسئلہ اور الجھ جاتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں رس کے تناظر میں ایک صورت حال کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ یعنی اصل زندگی کے جاندار کرداروں کے ذریعہ جس رس کا ادراک ہوتا ہے اس کا قاری کے ذریعہ محسوس کیا جانا، ذرائع میں فرق ہونے کے باوجود یہ صورت حال ڈرامہ اور شاعری دونوں میں یکساں ہے۔ اداکاری اور لفظ کے متضاد ذرائع سے نمودار ہونے والے اظہار کی ہیئت کے مخصوص خطوط پر عوام الناس کم غور کر پاتے ہیں۔ ان پر صرف مخصوص اہل دل حضرات ہی غور کر پاتے ہیں کیوں کہ وہ ڈرامہ اور شاعری کو اصل زندگی کے نقطہ نظر سے نہ دیکھ کر صرف فن کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں جبکہ عوام الناس ان دونوں کو براہ راست زندگی کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ شاعری کا میڈیم شفاف ہوتا ہے اور اداکاری کا متحرک میڈیم شفاف نہ ہوتے ہوئے بھی براہ راست زندگی کی تمثیل یا نقل پیش کرتا ہے۔ اس لیے ڈرامہ اور شاعری دونوں کا اثر عوام الناس پر براہ راست زندگی کے مطابق ہی ہوتا ہے۔ شعریات کے آچار یہ ان دونوں کو متاثر کے نقطہ نظر

سے ہی دیکھتے ہیں۔ اس لیے یہ سوال اپنی جگہ اہم ہے کہ اصل کرداروں میں رس کی نمونڈیری کیسے ہوتی ہے؟ اور قاری یا ناظر اس سے لطف اندوز کیسے ہوتا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ شاعری کے رس کی اپنی ہیئت ہے جو اصل زندگی کے رس سے اگر مختلف نہیں تو کچھ نہ کچھ فرق ضرور رکھتی ہے، زندگی کے رس، شاعری کے اسباب ہی کہ شاعری کے رس کو بالیدگی عطا کرتے ہیں۔ اس طرح انواع و اقسام کے حالات اور جذبات کے اتصال سے شاعر کی میں موجود رس اور بھی پیچیدہ بن جاتا ہے۔ شعریات میں رس کی تشریحات میں رس کی مختلف اقسام کو بھی بیان کیا گیا ہے (تفصیل ملاحظہ فرمائیے) (آگیا ہے)

جبکہ اصل زندگی کے رس تین طرح کے ہوتے ہیں یعنی روحانی رس (آگیا ہے)

(ر-س) ثقافتی رس (ساںسکرتیک-ر-س) اور فطری رس (پراکرتیک-ر-س)

روحانی رس، عام لوگوں کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ ثقافتی رسوں میں مادہ اور روح کا اتصاف ہوتا ہے۔ اس میں فطرت کے عناصر روح کی آغوش میں نشوونما پا کر حیرت انگیز جمال آفرینی اور رس کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ثقافتی رس فرد کی اکائی میں طلوع نہیں ہوتا بلکہ کئی باشعور افراد کے باہمی احساسِ کل کے طفیل ہی نمونڈیر ہوتا ہے۔

فن اور شاعری کا رس نہ تو پوری طرح فطری رس ہے اور نہ ہی مکمل طور پر روحانی یا مابعد الطبیعیاتی رس ہے۔ ثقافتی رس کی اصل شکل میں جذبے کی افزونی کو بالادستی حاصل ہوتی ہے اور یہی فن کا بنیادی رس ہے۔

سنسکرت شعریات میں ڈرامہ کو شاعری ہی کا ایک حصہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ڈرامہ ایک ادبی تخلیق ہے سنسکرت کے ڈراموں میں بچوں کا خوب استعمال ہوا ہے۔ لیکن ادبی ہوتے ہوئے بھی ڈرامہ کا اولین مقصد اداکاری ہی ہے۔ ادبی یا تحریری ڈراموں سے قبل بھی غیر تحریری لوک کہانیوں کی اداکاری عوامی اسٹیج پر ہوتی تھی۔ عوام الناس بھی اداکاری کو فن کی صف میں قبول کرتے آئے ہیں۔ لیکن وہ فن کی لطافتوں کو سمجھ نہیں پاتے۔ ان کے سامنے فن کی باریکیوں کی بہ نسبت جذبے کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے لوک سنگیت میں بھی ہیئت کی بہ نسبت جذبہ کو اولیت حاصل رہتی ہے۔ اسی لیے ڈرامہ

میں رس کو کوفیت حاصل رہتی ہے۔ جیسا کہ خود آچار یہ بھرت فرماتے ہیں :

तत्र रसानेव तावदादा वभिव्याख्यास्यामः
नहि रसादेत कश्चिदर्थः प्रवर्तते

یہاں ملحوظ خاطر رہے کہ فن کے نقائص نقطہ نظر سے اداکاری لوک فن اور اشراقی فن کا خط تقسیم ہے۔ اداکار اور ناظر کی تفریق اشراقی فن کی شناخت ہے اور اس تفریق کی وجہ سے ہی اشراقی فن کی ہیئت کی دل کشی اتنے عروج پر ہوتی ہے کہ عام ناظر اس کی تفہیم میں ناکام رہتا ہے۔ اداکار اور ناظر کی تفریق ڈرامہ کو بھی اشراقی فن کے قریب لے آتی ہے۔ حالانکہ ڈرامہ میں اصل زندگی کا اظہار، اس تفریق کو کم ضرور کرتا ہے پھر بھی ڈرامہ کا ناظر، فن کے اشراقیہ اظہار کے ناظر کی طرح ساکت اور غیر متحرک رہتا ہے۔ وہ لوک رقص اور لوک موسیقی کے ناظر کی طرح محفل فن کا عملی حصہ دار نہیں بن سکتا۔ اس طرح ظاہر ہوا کہ ڈرامہ یا شاعری کا رس فرد کی اکائی میں طلوع ہوتا ہے۔ ڈرامہ کے تناظر میں یہ قبول عام اصول ہے کہ ناظرین کی موجودگی کا مقصد ڈرامہ سے لطف اندوز ہونا ہے۔ اس لیے بنیادی مسئلہ یہ ہوا کہ ناظر ڈرامہ سے کس طرح لطف اندوز ہوتا ہے یا وہ رس کو کیسے محسوس کرتا ہے؟ یہی شعریات کا اصل مسئلہ ہے۔ بنیادی طور پر رس شاعری یا ڈرامہ کے اصل کرداروں کے ذریعہ ہی محسوس کیا جاتا ہے۔ لیکن سچائی یہ ہے کہ یہ بنیادی صورت حال ماضی میں غائب ہو جاتی ہے۔ جس کی اداکاری ڈرامہ میں اداکار کرتا ہے۔ اداکاری اصل واقعہ کی جگہ نہیں لے سکتی۔ دراصل ڈرامہ اصل واقعہ (تاریخ کا حصہ) کا فنی اظہار ہوتا ہے۔ اداکار میں بھی رس کی موجودگی شبہ سے بالاتر نہیں ہے۔ اگر اداکار میں رس کی موجودگی تسلیم بھی کر لی جائے تو یہ سوال دوبارہ اٹھتا ہے کہ ناظر اس رس کو کیسے محسوس کرتا ہے؟ اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے بھرت کے رس سوتر کے شارحین نے اپنے اپنے انداز سے کوشش کی ہے۔

بھرت کے رس سوتر کے اولین شارح آچار یہ بھرت کوٹ (आचार्य भट्टलोल्लट)

ہیں۔ ان کی کوئی بھی تصنیف آج دستیاب نہیں ہے۔ ان کی زندگی کے بارے میں بھی معلومات موجود نہیں ہیں۔ بھرت سوتر کی تشریح کے ضمن میں ان کے خیالات کو آچار یہ بھنو گپت

(आचार्य अभिनवगुप्त) نے اپنی کتاب دھونیالوک لوجن (ध्वन्यालोक लोचन) اور ابھینوی

(अभिनव-भागती) میں پیش کیا ہے۔ آچاریہ مٹ (मम्मट) نے بھی اپنی کتاب میں ان کے

نظریات کے اقتباسات پیش کیے ہیں۔ آچاریہ بھٹ لوت کے مطابق اصل کرداروں سے مماثلت کی وجہ سے رس اداکاروں میں جذب ہو کر ناظر کو لطف و انبساط عطا کرتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ

آچاریہ بھٹ لوت، رس کی نمونہ گیری (निष्पत्ति) اصل کرداروں میں قبول کرتے ہیں۔

جہاں تک آچاریہ ابھینوی اور آچاریہ مٹ کے حوالوں کا تعلق ہے، آچاریہ بھٹ لوت نے

کہیں پر اصل تاریخی کرداروں اور ڈرامہ نگاروں کے تخلیق کردہ کرداروں میں کوئی فرق نہیں کیا

ہے۔ بھٹ لوت نے آچاریہ بھٹ سے الگ صرف ایک ہی بات کہی ہے کہ اصل تاریخی کردار جسکی

نقل کی جاتی ہے (अनुकार्य) میں رس کی موجودگی کو ہی اس کے اداکاروں میں متصور کر لیا جاتا ہے

اور اس تصور ہی سے ناظر کو لطف حاصل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بھٹ سے بہت نزدیک ہونے

کی وجہ سے بھٹ لوت ان سے دور نہیں جاسکتے تھے، اور بھٹ کی نظریں تھکے ہوئے ناظرین

(सामाजिक) کو تفریح مہیا کرنا ہی ڈرامہ کا خاص مقصد ہے۔ اسی لیے بھٹ لوت کا بھی

اس تفریح سے دور جانا ممکن نہیں لگتا۔ بھٹ لوت کے خیالات پر اعتراضات بھی کیے گئے۔

پہلا اعتراض یہ ہے کہ اصل تاریخی کردار میں رس کی موجودگی قبول کر لینا مناسب نہیں ہے

کیوں کہ اصل کردار کے جذبات مادی یا ارضی ہوتے ہیں اس طرح اس میں موجود رس بھی

ارضی ہوگا۔

دوسرا اعتراض یہ ہے کہ بھٹ لوت نے رس کی پیدائش کو قبول کر لیا ہے۔ پیدائش

اس شے کی ہوتی ہے جس کی قلت رہتی ہے۔ جبکہ بھٹ لوت نے یہ مانا کہ ستھانی بھاد یا غالب

جذبہ ہی تحلیل ہو کر رس کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ پھر اس کی قلت کس طرح ہوئی؛ اور جب

قلت نہیں ہوئی تو پیدائش کیسے ہوگی؛ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ نقالی سے رس کی نمونہ گیری

نہیں ہو سکتی۔ چند جذبات ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی نقالی کرنے سے وہی جذبات پیدا نہ ہو کہ

حسد، شرم اور نفرت وغیرہ دوسرے جذبات بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ بات اہم ہے کہ انبساط آمیز

جذبات کی نقالی تو کی جاسکتی ہے لیکن خون آمیز جذبات کی نقالی کوئی کیوں کرے گا؛ ایسے

نقائی کے ذریعہ اداکاروں میں رس کی موجودگی کو قبول کر لینا مناسب نہیں ہوگا۔
 ان اعتراضات کے باوجود ہم بھٹ لوٹ کے خیالات سے پہلو تہی نہیں کر سکتے۔ چونکہ ان کی
 کوئی تصنیف آج تک دستیاب نہیں ہوئی۔ اس لیے ان کے خیالات کی مکمل تشریح ممکن نہیں ہے۔
 پھر بھی آچاریہ بھٹ لوٹ کی تشریح حقیقت سے کافی قریب تھی۔ اس کی کمزوری صرف یہ تھی کہ
 اس کی نگاہ ناظر کی نسبت اصل کرداروں پر ہی زیادہ مرکوز رہی۔

آچاریہ بھٹ کے رس سوتر کی تشریح کرنے والے دوسرے اہم آچاریہ، آچاریہ شٹلک
 (شंकुक) ہیں۔ ان کی بھی کوئی تصنیف آج دستیاب نہیں ہے۔ ان کے خیالات کا علم بھی
 ہمیں ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) اور ممت (मम्मट) کے اقتباسات سے ہوتا ہے۔ آچاریہ
 شٹلک نے بھٹ لوٹ کے نظریے پر اعتراضات کرتے ہوئے ایک نئے اصول کو قائم کیا،
 جسے انوتی داد (अनुमितिवाद) کہتے ہیں۔ شٹلک نے فلسفہ (न्याय-दर्शन) کا ماننے
 والا تھا۔ اسی لیے اس نے اپنے اصول کی تشریح نیاے فلسفہ کی بنیاد پر کی ہے۔ اس کا قول
 ہے کہ انوکرتا (अनुकर्ता) یعنی اداکار اپنی اداکاری کے ذریعہ ڈرامہ میں موجود درام وغیرہ
 اصل کرداروں کی کامیاب نقائی کرتے ہیں۔ اور ناظر انھیں اصل کرداروں کی طرح قبول کر لیتا ہے
 درام کا کردار نبھانے والے اداکار اردن گوڈ کو اسٹیج یا پردے پر اردن گوڈ نہ مان کر
 اسے رام ہی مان لیا جاتا ہے۔ بہت سے ناخواندہ لوگ جنھوں نے اردن گوڈ کو رامائن سیریل
 میں رام کے کردار میں دیکھا ہے۔ اسے عام زندگی میں بھی رام مان کر اس کی پوجا کرنے لگتے ہیں)
 معلوم ہوا کہ ستمانی بھاؤ یعنی غالب جذبہ کی ڈرامہ کے ذریعہ نقل ہی رس ہے۔ آچاریہ شٹلک نے
 اس طرح اندازہ یا قیاس کے ذریعہ سے ہی بھی، ناظر اور رس کو ایک دوسرے کے نزدیک لانے
 کی کوشش کی ہے اور یہ ظاہر کیا ہے کہ رس کی نمونہ گیری سے مراد نقائی ہے۔ بعد کے آچاریوں
 یعنی آچاریہ بھٹ توٹ (आचार्य भट्टतोट) اور ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) نے آچاریہ
 شٹلک پر اعتراض کیا۔

بھٹ توٹ (भट्टतोट) کا خیال ہے کہ نقائی تو اصل کی ہوتی ہے۔ اس لیے
 جب تک اصل کردار اور اس کے حرکات و سکنات اور اعمال کو دیکھا نہ جائے اس کی نقائی

کیسے ہوگی؟ دوسری دلیل یہ ہے کہ اگر اداکار اپنے ستھائی بھاؤ یعنی غالب جذبہ کی بنیاد پر اصل کردار کے ستھائی بھاؤ کی نقالی کرتا ہے تو وہ جذبہ ارغی یا مادی ہی ہوگا۔ مادی نہیں ہو سکے گا۔

ایک دلیل یہ بھی ہے کہ دُشِینَت (दुष्यन्त) بنا ہوا اداکار اگر شکنتلا (शकुन्तला)

بنی ہوئی اداکارہ سے اپنے ذاتی جنسی جذبات کا مظاہرہ کرنا بھی چاہے تو وہ ایسا استیج پر کھلے عام نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ نفسیاتی طور پر ہیجان انگیز، مادی جذبات کی اداکاری عوام یا ناظرین کے سامنے نہیں ہو سکتی۔ بالفرض اگر وہ ایسا کرتا بھی ہے تو اداکاری وہیں ختم ہو جائے گی۔ اس طرح آچاریش شکنتلا نے رس نشپتی کی بنیاد قیاس مان کر غلطی کی۔ کیوں کہ دوسرے شخص کی حرکات و سکنات کا قیاس کر کے کوئی بھی مطمئن نہیں ہو سکتا۔ بالکل ویسے ہی جیسے دوسرے کے کھانا کھانے کے عمل کا قیاس کر کے کوئی بھی بھوکا آدمی شکم سیر نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح آچاریش شکنتلا کا اصول بھی کمزوری سے خالی نہیں ہے لیکن ان کے اصول کی اہمیت اس وجہ سے ہیکہ انھوں نے اصل کردار اور ناظر کی اہمیت کو بہ یک وقت قبول کر لیا۔

رس نشپتی کے تیسرے شارح آچاریش بھٹ نایک (आचार्य भूनायक) ہیں۔ انکی

بھی کوئی تصنیف آج دستیاب نہیں ہے اور ان کے خیالات کا علم بھی ہمیں ابھنو گیت وغیرہ کے حوالے سے ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ان کے بعد کے آچاریوں نے ان کا نام بڑے احترام کے ساتھ لیا ہے۔ بھٹ نایک پہلے آچاریش ہیں جنھوں نے ڈرامہ میں ناظر کو سب سے پہلے اہمیت دی ہے۔ ان کے مطابق صاحبِ دل ناظر ہی رس سے لطف اندوز ہو سکتا ہے نہ تو اصل کردار (अनुकार्य) اور اداکار کے ضمن میں اور نہ ہی ناظر کے ضمن میں یعنی کسی بھی حوالہ سے رس کی نہ تو موجودگی ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی نمونہ پذیری ہوتی ہے بلکہ شاعری اور ڈرامہ میں مطالعہ یا اداکاری کے فوراً بعد نمونہ پذیر ہونے والے دوسرے عمل یعنی دبھاؤ وغیرہ کا ایک عام معیار (साधारणीकरण) قائم ہو جاتا ہے۔ ناظر میں ایک فطری احساس موجزن ہو جاتا ہے اور یہی صورتِ حال ناظر کے لطف اندوز ہونے کا سبب بھی بنتی ہے۔ اس عمل سے ناظر میں کئی ذیلی احساسات بھی جنم لیتے ہیں۔ مثلاً ناظر کے ذاتی حسد اور کینہ سے پیدا ہونے والی جہالت کا فوراً ہو جاتی ہے۔ یعنی من و تو کا احساس ختم ہو جاتا ہے اور اس طرح غالب

جذبہ تحلیل ہو کر رس میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔

بھٹ نایک کی شرح پر بھی اعتراضات کیے گئے۔ آچاریہ ابھنوغپت نے ان کی شرح کی چند کمیوں کی طرف اشارہ کیا جو کہ منطقی اور فلسفیانہ زیادہ ہیں۔ اس لیے بھٹ نایک کی تشریح اپنی جگہ بہت اہم ہے ۔

رس سونہر کے چوتھے شارح آچاریہ ابھنوغپت ہیں جن کی کتاب ابھنوجھارتی - (अभिनव)

(भारती) - آج بھی موجود ہے۔ یہی سبب ہے کہ رس کی سلطنت میں وہ تنہا آمر کی حیثیت سے جلوہ گر ہیں۔ ان کے مطابق رس کی نمونہ دہری صاحب دل افراد میں ہوتی ہے ۔ یہ اصول بھٹ نایک کا بھی ہے۔ ابھنوغپت رس کی نمونہ دہری سے 'اظہار' مراد لیتے ہیں۔ ان کے مطابق ناظر کے ذہن میں جذبہ کے ایک عام معیار کی نمونہ دہری شخصی نہ ہو کر اجتماعی ہوتی ہے مثلاً کردار کی موت پر سارے ناظر غم میں ڈوب جاتے ہیں۔ یا کردار کے کسی مزاح آمیز جملے پر سارے ناظرین ایک ساتھ ہنسنے لگتے ہیں ۔

ابھنوغپت کے بعد آچاریوں نے کم و بیش انھیں کے اصولوں کو قبول کیا۔ آچاریہ دھننچے

(धनंजय) آچاریہ دھنیک (धनिक) اور مہم بھٹ (महिम भट्ट) وغیرہ انھیں کے

خوشہ چلیں رہے۔ لیکن سنسکرت شعریات کے آخری آچاریہ پنڈت راج بگن ناتھ نے رس نوٹ کی تشریح ویدانت فلسفہ کی روشنی میں کی۔ اپنی تشریح میں انھوں نے دوا جزا کو بہت اہمیت دی۔ پہلا بھاؤ ناروپ دوش (भावना-रूप-दोष) اور دوسرا آشرے کے ساتھ تعلق

(आश्रय तदात्म्य) بھاؤ ناروپ دوش سے مراد یہ ہے کہ اسٹیج پر یا شاعری میں بار بار

دُشِینَت (दुष्यन्त) اور شکنتلا (शकुन्तला) کو دیکھ کر یا پڑھ کر ناظر یا قاری کے

قلب میں یہ جذبہ گھر کر جاتا ہے کہ دُشِینَت شکنتلا سے عشق کرتا ہے۔ دُشِینَت عاشق ہے۔

یہ بات بار بار قاری یا ناظر کے سامنے آنے پر قاری یا ناظر کا ذہن آلودہ ہو جاتا ہے۔ یہی

احساس بھاؤ ناروپ دوش کہلاتا ہے۔ اس احساس کے بعد ناظر یا قاری خود کو دُشِینَت

سمجھنے لگتا ہے۔ یہی پنڈت راج کا آشرے کے ساتھ تعلق ہے۔ یہ تعلق ہو جانے پر ناظر خود

شکنتلا سے محبت کرنے لگتا ہے اور اس کیفیت میں ہی وہ رس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

خود کو دشینت سمجھنا، جبکہ دشینت کا کردار نبھانے والا اداکار بھی دشینت نہیں ہے۔ یہ دونوں صورتیں، ایسا یا ہیوٹی ہیں۔ لیکن عملی طور پر چونکہ ناظر رس کی نمویذیری خود میں محسوس کرتا ہے۔ اس لیے اسے ہیوٹی مان کر اس کی نفی مشکل ہوتی ہے۔

سطور بالا میں رس سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ان کی روشنی میں آخر میں ہم یہ عرض کر سکتے ہیں کہ سب کچھ قبول کرنے کے بعد بھی تسلیم کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا کہ استھائی بھادیا غالب جذبہ رس کی شکل میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ رس نمویذیر ہوتا ہے لیکن یہ کہنا کہ جذبہ ہی رس ہے صحیح نہیں ہے۔ سارا تخلیقی عمل نیز سارا فنی عمل نیز زندگی کے فرائض انسان کو لطف و انبساط کی طرف لے جاتے ہیں۔

شاعری کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ صاحب دل قاری کے سامنے اپنی تمام تجلوه مانو کے ساتھ کھل کر سامنے آجاتی ہے شاعری کے آلات یعنی لفظ معنی، صنائع، بلاغ، صوت اور رس اتنے طاقتور اور حیرت انگیز ہوتے ہیں کہ وہ قاری کے ان پردوں کو گلا دیتے ہیں جو اس کی روح دل اور دماغ کے چاروں طرف پھیلے ہوئے رہتے ہیں۔ اس عمل میں ایک کے بعد ایک پردہ بہت ہی تیز رفتاری سے گھٹنا ہوا ایک لطیف ترین صورت اختیار کرتا ہے۔ یہ عمل جوہر (Atom) کے ٹوٹنے جیسا ہے ایک نئے فن پارہ

اس عمل کو افنی محسوسات سے ماورائی انبساط تک لے جانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ من و تو کا جھگڑا ختم ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ احساس کا منبع بھی ختم ہو جاتا ہے کیونکہ جب تک احساس موجود رہے گا من و تو کی تفریق زندہ رہے گی۔ اس لیے یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ لطف آمیز حالت احساس سے خالی حالت ہوتی ہے۔ اس حالت کے بعد ایک ایسی حالت بھی آتی ہے جب یہ لطف آمیز صورت حال بھی ختم ہو جاتی ہے۔ دراصل یہی رس کی حالت ہے۔ جسے لطفِ کل کہا جاتا ہے۔

ویدانت میں اس لطف آمیز حالت کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ کل کائنات کا سبب قادرِ مطلق ایشور ہے۔ پرکرت (प्रकृति) اور پرش کے علاوہ کچھ بھی نہ تو کثیف ہے اور نہ ہی لطیف۔ شاعری سے حاصل ہونے والے انبساط اور انبساطِ روح یا مابعد الطبیعیاتی لطف میں فرق صرف یہ ہے کہ شاعری سے حاصل ہونے والی لطف آمیز حالت جلدی ختم ہو جاتی ہے جبکہ انبساطِ روح مسلسل طویل مدت تک جاری رہتا ہے۔

صوفیائے کرام بھی ایسے ہی روحانی تجربات (حال، وجد) کی بات کرتے ہیں۔ اپنشد رشی نے فلسفیانہ موثنگا کافی سے احتراز کرتے ہوئے کہا ہے کہ برہم (حق) ہی رس ہے (सो वै सः) جب برہم (حق) کا ہی دوسرا نام 'رس' ہے تو وہ ستمائی بھاؤ یا غالب جذبہ کی تحلیل شدہ حالت کیسے ہو سکتا ہے؟

بہر کیف شاعری سے حاصل ہونے والے انبساط کی صرف دو شکلیں ہی ہو سکتی ہیں۔ پہلی انفرادی، دوسری اجتماعی۔ انفرادی رس وہاں ہوتا ہے جب شاعر اپنی شعری تخلیق میں مہمک ہوتا ہے۔ تخلیق کے دوران شاعر کیفیت سے لطیف کی طرف سفر کرتا ہے اور ایک انبساط آمیزہ حالت میں پہنچ جاتا ہے۔ اس حالت میں جو تخلیق کا جتنی شدت سے یکسوئی آمیز فکری نگہ دو میں مصروف ہوتا ہے اتنی ہی وقیع اس کی شعری تخلیق ہوتی ہے۔ یہ ایک تجربہ ہے کہ تخلیق کے لمحوں میں شاعر ارضی مکروہات اور من و تو کی تفریق سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور ایک ایسے جہاں میں پہنچ جاتا ہے جہاں صرف انبساط ہی انبساط ہوتا ہے اور ایسے لمحوں میں ہی تخلیق طلوع ہوتی ہے۔

یہ انفرادی تجربہ جب صاحبِ دل قارئین، ناظرین اور سامعین کو اسی جہانِ انبساط میں لے جاتا ہے تو انہیں حاصل ہونے والا یہی انبساط آمیز تجربہ اجتماعی رس کہلاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ شاعر، ناظر، سامع، اداکار اور قاری سبھی رس کے کردار ہیں۔ اصل کردار کو ہم ڈرامہ یا شاعری کا کردار نہیں کہہ سکتے کیوں کہ وہ شاعری یا ڈرامہ سے خود لطف اندوز نہیں ہوتے۔ زیادہ سے زیادہ ہم اصل کرداروں کو شاعری یا ڈرامہ کی علت قرار دے سکتے ہیں۔ شاعر، اداکار، ناظر اور سامع کا تو ڈرامہ اور شاعری سے براہ راست تعلق ہے اور یہ اپنی اپنی جگہ اپنی اپنی طرح رس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

حواشی :

۱۔ رس شبر کا ارتھ واکس (رس शब्द का अर्थ विकास)

ڈاکٹر گلینڈ ویرنڈر ورا بھر (ہندی انوشیلن) ص ۱۶۱

۲۔ Theory of Rusa and Dhvani : ڈاکٹر شکون ص ۲

(ب) ہمیت

آچار یہ بھرت نے رس کی ہمیت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے یہ فرمایا کہ ”اچھس طرح مختلف طرح کے کھانوں اور ادویہ وغیرہ کے آمیزہ یا مرکب سے رس پیدا ہوتا ہے اسی طرح مختلف جذبات کے مرکب سے رس کی نوپذیری ہوتی ہے مثلاً گڑ وغیرہ اشیاء اور کھانے کی چیزوں اور دوائیوں وغیرہ سے رس پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح مختلف جذبات کی ہم نشینی سے مستقل یا غالب جذبہ رس کا حصول کرتا ہے۔ رس سے کس چیز کا کلام کیا جاتا ہے؟ ذائقہ ہونیکے سبب اس حالت کو رس کہا جاتا ہے۔ رس کا ذائقہ کیسے حاصل ہوتا ہے؟ جس طرح مختلف قسم کے کھانوں سے تہذیب حاصل کرنے والے اناج کو کھا کر رسوں کا ذائقہ حاصل کرتے ہوئے انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اسی طرح مختلف قسم کے جذبات اور اداکاری کے سبب لفظی، عضوی اور فاضل اداکاری سے آمیزہ مستقل جذبہ کا صاحب دل ناظر ذائقہ حاصل کرتے ہیں اور انبساط حاصل کرتے ہیں۔“

آچار یہ بھرت کے رس سے متعلق خیالات کے بارے میں جو نتائج ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) رس ذائقہ دینے والا ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ رس احساس نہ ہو کر احساس کا موضوع ہوتا ہے۔

(۲) رس ایک پیچیدہ شے ہے جس میں جذبات کے مختلف عناصر اپنی آزاد شخصیت رکھتے ہوئے بھی اس میں خود کو ضم کر دیتے ہیں اور اس کو ایک اکائی کی شکل دیتے ہیں۔

(۳) وبھاؤ (مرکزی کردار، مناظر، الو بھاؤ، اداکاری) اور ویچاری بھاؤں (اضافی کیفیات) اور تین طرح کی اداکاری (مکالماتی، عضوی اور پاکیزہ) کے ذریعہ ہی رس کی نوپذیری ہوتی ہے۔ مختلف جذبات اور اداکاری کی آمیزش سے ہی مستقل جذبہ رس کا حصول کرتا ہے۔

آچاریہ بھرت کے بعد آچاریہ مہسٹ اور آچاریہ دشوناٹھ نے رس کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ آچاریہ دشوناٹھ نے اپنے پیش رو آچاریہ ابھنوگپت اور آچاریہ مہسٹ کے خیالات کو اپنی فکر میں جذب کر کے اس کے بارے میں جن مخصوص خیالات کو پیش کیا وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) رس کی نمونڈیری رجوگن (रजोगुण) یعنی تعیش آمیز خواہشات اور متوگن

(तमोगुण) یعنی رذیل خواہشات سے خالی قلب انسانی میں ہوتی ہے۔ یعنی قلب میں ان خواہشات

کی جگہ جب پاکیزہ خواہشات کا سرچشمہ آنکھیں کھولتا ہے اسی حالت میں رس کا ذائقہ اس سطح پر موجود رہتا ہے۔ جب نفسانی خواہشات ختم ہو جاتی ہیں اور وسیع قلبی کی فضا قائم ہو چکی ہوتی ہے مطلب یہ کہ رس کا ذائقہ حاصل کرنے کے بعد ناظر یا سامع یا قاری وسیع القلب، رحیم اور شفاف دلچسپیوں والا بن جاتا ہے۔ یہ سبھی واضح کرنا ضروری ہے کہ رس کی نمونڈیری سے حواس میں براہِ نیگیتگی کے بجائے ایک انبساط آمیز سکون کا ماحول پھیل جاتا ہے۔

(۲) رس کی نمونڈیری کے دوران و بجاؤ یعنی مرکزی کردار، مناظر وغیرہ کا الگ الگ احساس نہیں ہوتا بلکہ سبھی الگ الگ رہتے ہوئے بھی ایک ہی شکل اختیار کر جاتے ہیں۔

(۳) رس کی نمونڈیری، بیداری، خودی سے ہوتی ہے۔ انبساط کی یہ حالت مادی کم اور روحانی زیادہ ہے

(۴) رس کی نمونڈیری ایسے انبساط کو جنم دیتی ہے جس کو لفظوں میں باندھا نہیں جاسکتا۔ یہ انبساط، انبساطِ حواس سے قطعاً مختلف ہے لیکن یہ مکمل شکل میں مابعد طبعیاتی بھی نہیں ہوتا۔

(۵) رس کی نمونڈیری کے دوران ناظر یا سامع یا قاری اپنے اور پرانے کے احساس سے خالی ہو کر اپنے سامنے کے کردار یا منظر میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ اس کو دریا منظر کے علاوہ اس کے سامنے دوسری چیز نہیں رہتی۔ وہ مکان و زمان کی حدود میں قید نہ رہ کر خود مرکوز ہو جاتا ہے۔

(۶) رس کی نمونڈیری ناظر، قاری یا سامع میں اس انبساط کو جنم دیتی ہے جو کہ انبساط

حق کی ہمسری کرتا ہے۔ یعنی رس حوالہ جسمانی کے احساس سے الگ ایک مادرائی انبساط کی شکل اختیار کر لیتا ہے، لیکن رس کے انبساط کو انبساطِ حق (ब्रह्मानन्द) نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ برہماند یا انبساطِ حق تو دائمی ہوتا ہے۔

رس کا حسن کے ساتھ بہت گہرا تعلق ہے لیکن یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ رس کا

جمالِ ارضی جمال سے قطعی مختلف ہوتا ہے۔ دنیا میں خوشی آمیز جذبات اور واقعات سے خوشی اور غم آمیز جذبات اور واقعات سے غم کا احساس ہوتا ہے لیکن رس میں سبھی طرح کے جذبات چاہے وہ خوشی آمیز ہوں یا غم آمیز ہوں۔ خوشی یا انبساط کی تخلیق کرتے ہیں۔

رس کا اظہار، بھاء و مرکزی کردار، انو بھاء (اداکاری) و بھچاری بھاء (اخلاقی کیفیات)

کے ذریعہ نمود پذیر ہونے والے استھائی بھاء یا مستقل جذبہ سے ہوتا ہے۔ صاحبِ دل قاری، سامع یا ناظر کے قلب میں استھائی بھاء یا مستقل جذبات پہلے سے ہی باطن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتے ہیں۔ جب ان کے ساتھ بھاء و مرکزی کردار (منظر) انو بھاء (اداکاری) اور بھچاری بھاء (ترسیلی جذبہ) کا اتصال ہوتا ہے تب وہ اپنی ہیئت بدل کر رس کی شکل میں نمود پذیر ہوتے ہیں۔

اس عمل کو ایک مثال کے ذریعہ یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ جس طرح مٹی کی دیواروں سے بنے ہوئے

نئے گھر میں مٹی کی خوشبو کا پتہ پہلے سے نہیں چلتا لیکن جیسے ہی اس پر پانی کے قطرے پڑتے ہیں

مٹی کی خوشبو خود بخود پھیلنے لگتی ہے۔ اسی طرح صاحبِ دل قاری، سامع اور ناظر پہلے سے ہی

محسوس شدہ غصہ، محبت، درد و غم، ہوش، خوف اور تحیر وغیرہ مستقل جذبے اس کے باطن میں

خوابیدہ حالت میں رہتے ہیں۔ لیکن شاعری پڑھنے، ڈرامہ اور فلم دیکھنے سے ان کے قلب کے

مستقل جذبات جاگ اٹھتے ہیں اور انھیں خوشی کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ظاہر ہو کر رس

کی بنیاد، استھائی بھاء یا مستقل جذبہ ہے جو دوسرے ذیلی اور معاون جذبات کے اتصال

سے رس کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ بھاء و مرکزی کردار یا مناظر، انو بھاء یعنی اداکاری

اور ترسیلی جذبات کو دنیاوی عمل میں علت و معلول اور معاون اسباب متصور کیا جاتا ہے۔ بھاء و

یعنی محرکات جو عشق وغیرہ قلبی میلانات کے سرچشمے ہیں۔ انھیں کو رس کی علت کہا جاتا ہے اسی

دوہیں ہیں۔ اول وہ محرک جس سے قلبی میلانات پیدا ہوتے ہیں اور اسے آلمبن (آلومبن)

محرک اساسی کہا جاتا ہے اور دوسرے محرک کو اڈپین (ادھپین) یعنی محرک برانگیختگی کہتے ہیں،

جس سے متقل جذبات مثلاً عشق، ہنس، رحم، غضب، بہادری، دہشت، لذت، حیرت اور اطمینان

وغیرہ برانگیختہ ہو جاتے ہیں۔ ان میں ہیجان برپا ہو جاتا ہے۔ ان متقل جذبات کے اس طرح متقل

ہونے پر ان کا اظہار انسانی جسم کی عضوی حرکات و سکنات سے نمایاں ہونے لگتا ہے۔

اسے ہی انوبھاؤ یا اثر پذیریری کہا جاتا ہے، اور اسی انوبھاؤ یا اثر پذیریری کو رس کا عمل کہا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ عشق وغیرہ مستقل جذبات کے معاون دیگر قلبی میلانات بھی ہوتے ہیں لیکن وہ لمحاتی ہوتے ہیں ان کو سنجاری بھاؤ (سंचारीभाव) یا ترسلی جذبات کہا جاتا ہے۔ یہ لمحاتی قلبی میلانات غالب یا مستقل جذبہ کو تحریک دیتے ہیں ان کا رم پذیر رہنا ہی ان کی خصوصیت ہے اور اسی لیے انہیں رس کا معاون محرک نا جاتا ہے۔

وبھاؤ یعنی محرک، انوبھاؤ یعنی اثر پذیریری اور سنجاری یعنی ترسلی جذبات تینوں جذبات کا ظہور، عمل، علت اور معاون علتوں کی شکل میں رس کی نمونہ پذیریری کی اولین حالت میں ہی ہوتا ہے لیکن جب رس اپنی مکمل شکل اختیار کر لیتا ہے تو یہ تینوں تحلیل ہو کر رس کا ہی حصہ بن جاتے ہیں ان کی الگ الگ شخصیت ختم ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر شربت بننے سے قبل پانی، شکر، سونف اور گلاب جل وغیرہ تو اپنا اپنا آزاد وجود رکھتے ہیں مگر جیسے ہی ان سبھی اشیاء کو ایک ساتھ ملا دیا جاتا ہے تو یہ اپنا اپنا وجود ختم کر کے ایک خاص مشروب کی شکل اختیار کر جاتے ہیں اور ان کی پہچان شربت کے روپ میں ہوتی ہے، اسے دوسری طرح یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ صرف وبھاؤ یعنی محرک جذبہ، یا صرف انوبھاؤ یعنی اثر پذیریری یا صرف وبھجاری یعنی اضافی کیفیات یا منقبات کی الگ الگ حیثیت سے موجودگی، رس کے ظہور کا سبب نہیں بن سکتی۔ جب تک یہ تینوں یکجا نہیں ہوں گے، رس کا ظہور نہیں ہو سکتا۔ اسی صورت حال کو ہی وبھا وادِ سموہا لبنا تمک (विभावादि) (समूहालम्बनात्मक) کہا جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ مجموعی محرکات اساسی کا علم ہی رس ہے۔ انکو زیادہ واضح طور پر ہندی رس گنگا دھر میں اس طرح سمجھایا گیا ہے:-

”تصور کیجیے کہ شگفتلا کے بارے میں دشینت کے قلب میں رت بھاؤ یعنی جذبہ عشق پیدا ہوتا ہے۔ ایسی حالت میں عشق کو پیدا کرنے کی علت تو شگفتلا ہوئی۔ اس لیے شگفتلا ہی محرک اساسی (आलम्बन) کا سبب ہوئی۔ چاندنی کیفیت کئے ہوئی تھی، جنگلی سیلوں میں پھول کھل رہے تھے۔ اس لیے یہ اشیاء اور انہیں کی طرح دیگر اشیاء محرک برہمنگیتی (उद्दीपन) ہوتیں۔ اب ایسی صورت حال جب پیدا ہو گئی تو دشینت کا عشق اور گہرا ہو گیا اور شگفتلا کے حاصل نہ ہونے پر اس کے ہجر میں دشینت کی آنکھوں سے آنسو گرنے لگے۔ یہ اشک باری اس

عشق کے سبب ہوئی، اور یہی عشق کی اثر پذیری یعنی انوبھاؤ (انوبھاو) کا ظہور ہوا۔ اس طرح

عشق کیساتھ ساتھ اسکا معاون جذبہ اندیشہ پیدا ہوا، دشینت سوچنے لگا کہ پتہ نہیں ٹھیک تھا، ملتی بھی ہے یا نہیں؟
 اندیشہ رت (ریت) یا عشق کا ترسیلی جذبہ یعنی سنجاری بھاؤ (سंचारी भाव) بن گیا۔ ان سبھی حالات کو جب موزوں اور لطیف الفاظ میں شاعری میں ڈھالا جاتا ہے اور جب اسے صاحبِ دل قاری پڑھتا ہے تو ٹھیک اندیشہ کی صورت ہے ایسے جناب پیدا ہوتے ہیں جو مادی بن کر مادی اشیاء نہیں رہ جاتے اور اس طرح جو علت ہے وہ بھاؤ یعنی محرک جو علت ہے وہ انوبھاؤ اثر پذیری اور جو معاون ہیں وہ ویچھاری بھاؤ یعنی متقلبات کہلاتے ہیں اور انہیں کے ذریعہ اس مادی عمل سے انبساط کے پردے کھل جاتے ہیں۔ بہر حال یہاں یہ سوال ضرور اٹھتا ہے کہ وِ بھاؤ یعنی محرک، انوبھاؤ یعنی جذبہ اثر پذیری یا سنجاری بھاؤ یعنی ترسیلی جذبہ کیا الگ الگ رس ہو سکتے ہیں؟ کہیں کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ انوبھاؤ یعنی اثر پذیری یا ترسیلی جذبہ کی غیر موجودگی میں یعنی صرف وِ بھاؤ (محرک) سے یا کہیں صرف ترسیلی جذبہ یا اثر پذیری سے ہی رس کا ظہور ہو جاتا ہے۔ اب اسی حالت میں کیا یہ مان لیا جائے کہ وِ بھاؤ، انوبھاؤ یا سنجاری بھاؤ الگ سے رس مانے جا سکتے ہیں؟ اور کیا ایسی صورت حال میں جہاں ایک جذبہ یا دو جذبے موجود ہوتے ہیں اور جب ان کے سبب رس کا اظہار ہوتا ہے تو کیا یہ مان لیا جائے کہ صرف وِ بھاؤ یا انوبھاؤ سے ہی رس کی نمود پذیری ہو سکتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ جہاں رس کا ظہور ان تینوں میں سے کسی ایک یا دو کی موجودگی میں ہوتا ہے وہاں تینوں میں سے ایک یا دو کی غیر موجودگی ایک کی موجودگی میں بھی اپنے ہونے کے نشان پر اصرار کرتی ہے۔ مراد یہ کہ ان تینوں میں سے ایک یا دو کی موجودگی سے رس حاصل بھی ہوتا ہے تو بھی مانا ہی جاتا ہے کہ ان تینوں کی موجودگی کے بعد ہی رس کا ظہور ہوا ہے۔

سنسکرت شریات کے علماء نے رس کو مادی کہا ہے اور اسکو انبساطِ یزداں کا بھائی
 (ब्रह्मानन्द सहोदर) قرار دیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں رس کے انبساط کو انبساطِ یزداں

تصور کیا گیا ہے۔ یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ وِ بھاؤ یعنی محرک، انوبھاؤ یعنی اثر پذیری اور ترسیلی جذبہ جو کہ مادی یا عنصری ہیں پھر ان سے مادی عنصر کی تخلیق کیسے ہو سکتی ہے؟ جب یہ ارضی محرکات وغیرہ شاعری یا ڈرامہ میں بیان ہوتے ہیں تو ان میں مادی عمل بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس لیے محرک وغیرہ کے مادی ہونے سے نمود پذیر ہونے والا رس بھی مادی ہو جاتا ہے۔ علماء نے

اس موضوع پر کئی طرح سے خیال آرائیاں کی ہیں۔

مثال کے طور پر ذہینیت اور شکستہ کا عشق ایک عام عشق تھا۔ اس میں کسی طرح کی کوئی غیر معمولی

بات نہیں تھی۔ یہ عشق ایک ارضی یعنی مجازی عشق ہی تھا لیکن اس عشق کا بیان جب شاعری اور ڈرامہ

میں ہوتا ہے تب یہ عشق مادی ہو جاتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کسی کا جنسی عمل دیکھ کر شرم محسوس

ہوتی ہے۔ مگر شاعری وغیرہ میں بیان ہونے والے جنسی عمل سے قاری کو انبساط حاصل ہوتا ہے اور دینی کا فرق

ختم ہو جاتا ہے اور اسی لیے ایسی حالت میں اس مادی ہو جاتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ ذہینیت اور شکستہ کا عشق محدود تھا۔ جس وقت یہ عشق ان دونوں میں

پیدا ہوا وہ انہیں دونوں تک محدود رہا۔ لیکن جب اس کا بیان شاعری یا ڈرامہ میں کیا گیا تو اس کے

حدود بڑھ گئے۔ یہ عشق اب دو اشتیاق کا نہ ہو کر لاکھوں قارئین اور ناظرین کے لیے انبساط کا سبب

ہوا۔ ارضی اشیاء اس طرح کا محدود انبساط نہیں فراہم کرتیں۔ معلوم ہوا کہ لامحدود ہونے کے سبب

یہاں رس مادی ہو گیا۔

دنیا میں دو طرح کی اشیاء ہوتی ہیں۔ عمل کی شکل میں (کارہ) اور علم کی شکل

میں۔ جس شے کا علم کسی دوسری شے کے ذریعہ ہوتا ہے اسے گیاپیہ (جایہ)

کہتے ہیں۔ اور جس شے کے ذریعہ کسی دوسری شے کا علم ہوتا ہے۔ اُسے گیاپک (جایک) کہتے

ہیں۔ مثال کے طور پر اندھیرے میں رکھے ہوئے گھڑے کا علم چراغ کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس لیے

چراغ گیاپک (جایک) ہوا اور گھڑا گیاپیہ (جایہ)۔ کاریہ (کارہ) یا عمل اسے کہتے ہیں جو

کسی سبب (کارہ) سے پیدا ہوتا ہے۔ جو شے پہلے سے ثابت نہیں ہوتی ہے اور جب سبب

کی عمل پذیری کے بعد اس کی پیدائش ہوتی ہے تو اسے عمل (کارہ) کہا جاتا ہے۔ اس طرح کی سبھی

اشیاء یا تو گیاپیہ ہو سکتی ہیں یا عمل (کارہ) لیکن رس نہ تو عمل ہے اور نہ گیاپیہ۔ عمل سے متناہ

غناہ اپنے سبب کے ختم ہونے کے بعد بھی موجود رہتے ہیں مثلاً کھار کا گھڑا کھار کے مرنے کے بعد

بھی موجود رہتا ہے لیکن رس اپنے محرک وغیرہ (ویجاواہ) کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اس لیے رس عمل

نہیں ہے۔ اسی طرح رس کو گیاپیہ بھی نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ گیاپیہ کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ

وہ معلوم ہونے کی حالت سے پہلے بھی موجود رہتا ہے اور معلوم ہونے کے بعد بھی رہتا ہے لیکن رس کی

صورت حال الگ ہے۔ رس کی موجودگی نہ تو تجربہ سے پہلے ہوتی ہے اور نہ تجربہ کے بعد ہوتی ہے۔ اسی لیے رس مادرائی ہے۔

دنیا میں خوشی اور غم کی اپنی الگ الگ شناخت ہے۔ کہیں ایسا نہیں ہوتا کہ کسی کی پیدائش پر کسی شخص کو رونا آئے، یا مرنے پر کسی کو ہنسنا آئے۔ لیکن شاعری یا ڈرامہ میں غم آمیز واقعات کے بیان سے بھی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اگر ایسی بات نہ ہوتی تو آرام کے جنگل جانے کا واقعہ غم کا سبب بنتا نتیجہ اس واقعہ کو نہ تو کوئی پڑھتا اور نہ ہی اسٹیج پر اس سے متعلق اداکاری ہی دیکھتا۔ لیکن اس طرح کے غم آمیز واقعات کو شاعری اور ڈرامہ میں سن کر یا دیکھ کر قاری یا ناظر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ اسی لیے رس کو مادرائی مانا جاتا ہے۔

دنیاوی اشتیاء یا تو ماضی ہوتی ہیں یا حال یا مستقبل۔ لیکن رس وقت کی ان تینوں حالتوں میں نہیں آتا۔ اگر وہ ماضی ہوتا تو اس میں گزری ہوئی بات کا ادراک کیسے ہوتا؟ مستقبل میں بھی نمونہ دیر ہونے والا نہیں کہا جاسکتا۔ کیوں کہ مستقبل میں پیدا ہونے والی چیز کو کیسے محسوس کیا جاسکتا ہے؟ رس حال بھی نہیں ہے۔ کیوں کہ حال میں موجود شے یا تو عمل ہے یا گیا پیہ اور رس نہ تو عمل ہے اور نہ گیا پیہ۔ اسی لیے یہ مادرائی ہے۔ رس کا علم نہ تو بالواسطہ ہے اور نہ ہی راست ہے۔ چونکہ اس کا بالمشافہ ادراک ہوتا ہے۔ اس لیے یہ بالواسطہ نہیں ہو سکتا۔ شاعری وغیرہ میں الفاظ کے ذریعہ سامنے آنے کے سبب اسے راست بھی نہیں کہا جاسکتا۔ یہ دکھائی نہیں دیتا اس کا ارتعاش ہوتا ہے۔ اس طرح دنیاوی عناصر سے مختلف ہونے کے سبب رس سے حاصل ہونے والا انبساط مادرائی ہے۔

ظاہر ہوا کہ رس کا نظریہ شاعری یا ڈرامہ کے حوالے سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا پھیلاؤ جہانِ غمصری سے مادرانک ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ رس بہر حال صفا دل میں موجود رہتا ہے۔ شاعری یا ڈرامہ رس کو جگانے کا کام کرتے ہیں شاعر یا تخلیق کار اپنی تخلیق کی ترسیل صاحب دل پر اس طرح کرتا ہے کہ اس سے صاحب دل قاری یا ناظر کو انبساط کا احساس ہوتا ہے۔ یہی انبساط ہی رس ہے۔ یہاں یہ بات بھی بہت اہم ہے کہ شاعر جب اپنے محسوسات کا اظہار کرتا ہے تو اس اظہار کے دوران وہ بھی انبساط کی ایک غیر معمولی کیفیت

گزرتا ہے۔ اس طرح شاعر اپنے احساس اور انبساط کو اپنی تخلیق کے ذریعہ صاحب دل قاری کو منتقل کر دیتا ہے۔ ثابت ہوا کہ رس کی موجودگی شاعر اور صاحب دل قاری دونوں میں ہوتی ہے تخلیق کار اور صاحب دل قاری یا ناظر کے بارے میں جیسا کہ سطور بالا میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ دو صورتیں سامنے آتی ہیں۔ اول فن پارے کی تخلیق کا عمل دویم قاری یا ناظر کا اس فن پارے کی تخلیق کے بعد اس سے لطف اندوز ہونا۔ اسے بخور اور واضح کریں تو حقیقت سامنے آتی ہے کہ تخلیق کے دوران تخلیق کار کو بھی ایک کیفیت آمیز حالت سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور اس کا قاری یا سامع بھی اس کی تخلیق کو پڑھتے ہوئے یا سنتے ہوئے ایک لطف آمیز حالت سے گزرتا ہے۔ لیکن قاری کا صاحب دل ہونا شرط ہے۔ صاحب دل قاری کا باطن جتنا ہی زیادہ شاعر یا تخلیق کار کے باطن سے قریب ہوگا، اتنا ہی زیادہ اسے لطف محسوس ہوگا۔ ظاہر ہوا کہ قلب میں فن پارے کو تخلیق کرنے کے دوران یا اسے پڑھنے کے دوران انبساط کی نمو پذیری خارجی شے یعنی رس کے اندازہ کے سہارے ہوتی ہے۔ رس کا مطلب کٹی طور پر قلبی رو نہیں ہے کیوں کہ جو صاحب دل نہیں ہے اس میں بھی رس موجود ہوتا ہے کیوں کہ اس میں بھی اشیاء سے لطف اندوز ہونے کی حس موجود رہتی ہے حقیقت یہ ہے کہ جس طرح خارجی شے کا ادراک مختلف ذرائع سے ہوتا ہے اسی طرح سے خارجی شے کے رس کے حصول کے لیے بھی بہت سی باتوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ کسی عام شے کو دیکھ کر جس طرح شاعر کو جذباتی احساس ہوتا ہے۔ اسی احساس سے ملتے جلتے احساس کی نمو پذیری صاحب دل میں بھی ہوتی ہے جس سے وہ انبساط محسوس کرتا ہے معلوم ہوا کہ رس شاعری کے لیے بہت اہم ہے آچاریہ بھرت نے چاہے جن مخصوص حالات کے مطابق رس نظریہ پیش کیا ہو۔ لیکن شعریات کے لیے رس آج بھی اپنا ایک مخصوص مقام رکھتا ہے اور رس نظریہ کو قصہ پارینہ نہیں سمجھا جاسکتا۔ بہر حال یہ سب ہوتے ہوئے بھی رس نظریہ کی تنقید بھی ہوئی۔ ان تنقید نگاروں کو دو طبقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول وہ جنہوں نے رس نظریہ کو اہمیت تو دے دی، لیکن رسوں کی تعداد کے بارے میں ایک رائے نہیں دی۔ آچاریہ بھرت نے تو صرف آٹھ رسوں کی بات کی تھی لیکن بعد میں شانت (اطمینان)، التسلیہ (شفقت)، اور بھکت (عقیدت) کو بھی رسوں میں شامل کر لیا گیا۔ یہ تعداد بعد میں بھی بڑھتی گئی۔ لیکن ان علما نے رس کی ہئیت پر غور و فکر نہیں کیا جو کہ بنیادی سوال

ہے۔ دویم وہ علماء تھے جنہوں نے رس نظریہ کو ہی سرے سے نکار دیا۔ ان میں سے کچھ ایسے بھی تھے جنہوں نے اپنی رائے دی کہ رس نظریہ کا اطلاق قدیم شاعری پر ہی کیا جاسکتا ہے۔
 مراٹھی اور سنسکرت شعریات کے عالم ڈاکٹر سریندر بارلنگے (डा० सुन्दर बारलिंगे) نے اپنی کتاب
 سوندریتہ تورا اور کاویرہانت (सौन्दर्य तत्त्व और काव्य-सिद्धान्त) میں دونوں طرح کے نقادوں
 کے بارے میں بہت عالمانہ بحث کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ آچاریہ بھرت کے بعد آچاریہ
 جگن ناتھ تک اور ان کے بعد رس نظریہ کے موجودہ شارحین تک بھی نے رس سے مراد انبساط یا
 شعری انبساط لیا ہے یعنی یہ سمجھی علماء رس کو موضوعی ہی مانتے ہیں اور موضوعی شاعری کو وہ خالص
 شاعری نہیں تسلیم کرتے۔ ان کا یہ بھی ماننا ہے کہ جدید شاعری معروضی ہے اور اسی لیے انہیں
 معروضی کسوٹی کی تلاش ہے۔ ان کا نظریہ ہے کہ رس کا مطلب ہے ”جذبات کا نتیجہ“ جہاں
 جذبات ہی بنیادی طور پر قلبی ہوتے ہیں وہاں اس کے بارے میں کچھ کہنے کے لیے نہیں پڑتا۔
 ان علماء کا یہ بھی کہنا ہے کہ جذبات کے مساوی شاعری میں بھی ضروری عنصر چاہیے۔ یہ ضروری
 عنصر رس نہیں ہو سکتا۔ ان علماء میں ڈاکٹر ایم۔ جی دیش مکھ نے اس عنصر کو بھاؤ گندھ
 (भावगंध) یعنی بوئے جذبہ کہا ہے۔ جدید مراٹھی شعریات میں نئی شاعری کی قدرو
 قیمت کے تعین کے لیے بھاؤ گندھ یا بوئے جذبہ کا ہی سہارا لیتے ہیں۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا
 کہ شاعری کی دو اقسام کی جائیں اول قدیم شاعری جس کی قدر کا تعین رس نظریہ سے کیا
 جائے۔ دویم جدید شاعری جس کی قدر کا تعین بوئے جذبہ یا بھاؤ گندھ سے کیا جائے۔ ڈاکٹر
 دیش مکھ کا نظریہ سرسری نہیں ہے۔ ڈاکٹر سریندر بارلنگے اس بارے میں فرماتے ہیں کہ
 رس اگر قلبی ہے اور شاعری اگر معروضی ہے تو یہ فطری ہے کہ شاعری کی کسوٹی رس کی نسبت
 انوکھی ہونی چاہیے۔ لیکن ڈاکٹر بارلنگے یہ بھی فرماتے ہیں کہ اگر تسلیم کر لیا جائے کہ قدیم
 شاعری موضوعی (Subjective) ہے اور جدید شاعری معروضی (Objective) ہے
 تو یہ ایک غلط فہمی ہوگی۔ کیوں کہ اگر دیکھا جائے تو موضوعی شاعری بھی شاعری کی شکل میں
 معروضی ہی ہوگی اور معروضی شاعری کا بھی قلبی داردات سے تعلق ہوگا۔ اس صورت حال میں
 قدیم شاعری اور جدید شاعری دونوں کے لیے الگ الگ کسوٹی کا نظریہ غلط ہوگا۔ ڈاکٹر

بار لنگے فرماتے ہیں کہ اگر تسلیم کر لیا جائے کہ اگر رس نظریہ شاعری کی کسوٹی نہیں ہے تو وہ دونوں یعنی قدیم و جدید دونوں طرح کی شاعری کی کسوٹی نہیں ہو سکتا، اور اگر بونے جذبہ کا نظریہ کوئی کسوٹی ہے تو دونوں طرح کی شاعری کا احتساب اس کے ذریعہ ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر بار لنگے فرماتے ہیں کہ ”شاعری کی شعریت کا تعین رس سے نہ ہو کہ جمالیات سے ہونی چاہیے۔ اس جمالیات کی تلاش صنائع، بدائع، موزونیت، آہنگ اور پیکر وغیرہ سبھی ذرائع کے استعمال سے ہونی چاہیے۔ رس بنیادی طور پر معروضی ہے اور مجھے ایسا لگتا ہے کہ ڈاکٹر ڈیش مکھ بونے جذبہ (भावगंध) سے جو مراد لیتے ہیں وہی غالباً رس لفظ سے بھی ظاہر ہو سکے گا۔“

ڈاکٹر ڈیش مکھ کے علاوہ مراٹھی عالم ڈاکٹر بیڈیکر نے بھی رس نظریہ کی تشریح عالمانہ طور پر کی ہے اور ان کے نظریہ کے بارے میں ڈاکٹر بار لنگے یوں رقم طراز ہیں کہ آچاریہ اکھوٹ کے بعد اس نظریہ کے جتنے بھی شارحین ہوئے انھوں نے رس سے مراد انبساط لیا ہے اور پرنٹ راج جگتا تھ نے بھی اس روایت کو قبول کیا۔ اسی لئے ڈاکٹر بیڈیکر کے مطابق رس بنیادی طور پر شعوری نہیں ہے۔ ڈاکٹر بار لنگے یہ بھی فرماتے ہیں کہ ڈاکٹر بیڈیکر کا نظریہ نہ صرف یہ کہ تاریخی ہے بلکہ مارکس کی طرح جدلیاتی (Dialectical) بھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ معاشرتی انقلاب کے شانہ بہ شانہ شاعری کی ہیئت میں بھی تبدیلی ہوتی ہے۔ نتیجتاً شاعری کی پرانی کسوٹیوں کا اطلاق جدید شاعری پر نہیں ہو سکتا۔ ان کے اس خیال سے ڈاکٹر ڈیش مکھ بھی اتفاق کرتے ہیں۔ اس سے یہ مطلب نکلا کہ رس کو عجائب گھر میں رکھ دینا چاہئے۔ اگر ان علماء کی بات کو قبول کر لیا جائے تو صرف رس ہی کیوں؟ قدیم زمانے کی ساری شاعری کی جگہ میوزیم ہے۔ کیوں کہ اس نظریہ کی روشنی میں پرانی شاعری کی شعریت ختم ہو گئی جبکہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔

ان مراٹھی علماء کے علاوہ ایک اور عالم ڈاکٹر مرڈھیکر (मर्दकर) فرماتے ہیں کہ رس نظریہ کی اہم بنیاد مستقل جذبوں پر ہے۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو ڈاکٹر مرڈھیکر کے خیال میں بھی دشواری ہے، کیوں کہ آچاریہ بھرت نے صرف آٹھ سٹھائی بھاد (مستقل جذبات) کو ہی مانا ہے، سوال یہ ہے کہ یہ تعداد کیسے قبول کی جائے؟ اگر اس سوال کو بھی نظر انداز

کر دیا جائے تو پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ استھانی بھاؤں (مستقل جذبوں) سے متعلق کس نظریہ کو قبول کیا جائے؟ ڈاکٹر مردھیکہ کہتے ہیں کہ آچار یہ سمجھتے ہیں کہ مستقل جذبات کا تعلق قاری سامع یا ناظر کے قلب سے ہے۔ یہاں ڈاکٹر بارلنگے فرماتے ہیں کہ ڈاکٹر مردھیکہ کا یہ تصور غلط ہے کیوں کہ رس کی نو پذیریری کا عمل اور اس سے لطف اندوز ہونے کا عمل دونوں الگ الگ ہیں۔ رس کی اولین نو پذیریری شاعر میں ہوتی ہے جب کہ اس سے لطف اندوز ہونے کا عمل پہلے شاعریں اور بعد میں اس کے قاری یا سامع میں ہوتا ہے۔ شرط اس کے صاحب دل ہونے کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک مسئلہ اور سامنے آتا ہے وہ یہ کہ اگر یہ قبول کر لیا جائے کہ مستقل جذبات قاری کے قلب میں ہوتے ہیں تو حسن یا جمال کا وجود اور اس کا علم اس خیال میں بھی ایک دنیوی پیدا کرتا ہے کیوں کہ یہ بات اہم ہے کہ حسن یا جمال کا وجود ہمیشہ اس کے بارے میں علم کا مہولہ منت رہتا ہے لیکن کسی بھی فن پارے کا حسن اگر اس طرح صرف صاحب دل پر منحصر رہے گا تو اس حسن کا آزادانہ وجود ختم ہو جائے گا جب کہ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ اگر انگور کا ذائقہ کسی صاحب دل نے نہیں لیا تو کیا یہ مان لیا جائے گا کہ انگور ذائقہ دار نہیں ہے؟ ڈاکٹر بارلنگے اس ضمن میں ایک مثال دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ مان لیجئے کوئی تخلیق کار اپنی تخلیق پوری کرتے ہوئے انتقال کر جاتا ہے اور اس کی وہ تخلیق ۲۵ برس تک منظر عام پر نہیں آتی اور ۲۵ برس بعد کسی صاحب دل نقاد کی نظر اس پر پڑتی ہے اور وہ ثابت کرتا ہے کہ وہ اول درجے کی تخلیق ہے۔ تو کیا ایسی صورت حال میں جب کہ وہ تخلیق ۲۵ برس تک اندھیرے میں رہی، اس دوران کیا وہ اول درجے کی تخلیق نہیں تھی؟ ڈاکٹر بارلنگے آگے فرماتے ہیں کہ اس مقام پر ڈاکٹر مردھیکہ دو شبہات پیدا کر رہے ہیں۔ اول تو یہ کہ یہاں اور اس کا وجود ان دونوں نکتوں پر غور کرنا ہوگا۔ ڈاکٹر مردھیکہ یہ فرماتے ہیں کہ ان ۲۵ برسوں میں وہ تخلیق چوں کہ منظر عام پر نہیں آ سکی اور اندھیرے میں ہی رہی۔ اس لیے اس تخلیق کے حسن کا کوئی وجود نہیں تھا۔ کیا ایسا قبول کیا جاسکتا ہے؟ جواب نفی میں ہوگا۔ ڈاکٹر بارلنگے فرماتے ہیں کہ ۲۵ برس کی لاعلمی مدت میں تخلیق کے حسن کا وجود نہیں تھا اور ۲۵ برس کی لاعلمی مدت میں تخلیق کا وجود نہیں تھا۔ ان دونوں میں بہت فرق ہے۔ تخلیق کا حسن یا جمال اور تخلیق یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں۔ اگر حسن حقیقت میں وجود نہیں رکھتا تو تخلیق کے حسن کے وجود کا

سوال ہی نہیں اٹھتا۔ چونکہ جمال یا حسن خوبصورت شے سے تعلق رکھتا ہے تو اس شے کا خوبصورت شکل میں علم نہ ہونے پر بھی شے کے موجود ہونے میں کوئی دشواری ہے؟ یہ شے خوبصورت ہے اس قول کا جمال آمیز اصول بھی مرتب ہو سکتا ہے جب اس اصول کو مرتب کرنے والا شخص براہ راست اس شخص کا ادراک رکھ رہا ہو۔ اس کے برخلاف اگر وہ شخص دوسروں کے تجربہ کی بنیاد پر یہ شے خوبصورت ہے کہتا ہے تو اسے یہ نہیں کہنا ہے، درحقیقت یہ شے خوبصورت ہے، بلکہ یہ شے ہے، اتنا ہی وہ کہنا چاہتا ہے، کیوں کہ شے خوبصورت ہے۔ یہ قول تو دلیل ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے آگے چل کر فرماتے ہیں کہ ڈاکٹر مردھیکر کا دوسرا سہو اور بھی پر ملاحظہ ہے۔ اگر ستھانی بھاؤں مستقل جذبات کا قاری سامع یا ناظر نے ذائقہ لیا تو اس عمل میں کون سی آفت آنیگی؟ اس عمل میں حسن کے وجود اور حسن کے ادراک سے متعلق سوال کہاں پیدا ہوتے ہیں؟ معلوم یہ ہوا کہ اس کے دوسرے شارحین کی طرح ڈاکٹر مردھیکر نے بھی اس کی نمونہ گیری والی حالت اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حالت، دونوں کی شناخت الگ الگ نہ کر کے دونوں کو ملا دیا ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے یہاں ایک مثال بھی دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ دونوں حالتیں ہم رتبہ ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر شکنتلا نالک میں دشینت اور شکنتلا کی اداکاری کو دیکھ کر ناظرین میں بھی عاشقانہ جذبات نہیں پیدا ہوتے ہیں۔ پیدا ہونے بھی نہیں چاہیے۔ اگر ایسے جذبات ناظرین میں بھی پیدا ہو جائیں تو نالک کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر بارلنگے صبح فرماتے ہیں کہ درحقیقت کرداروں کے ذریعہ عاشقانہ جذبات کا اظہار کرتے وقت شاعر کے قلب کی جو صورت حال ہوتی ہے۔ اسی صورت حال کو ناظر کے قلب میں اتار دینا ہی نالک کا مقصد ہوتا ہے شاعر کے قلب میں جو جنسی تصاویر ہیں وہی اسٹیج پر اداکاری کی شکل اختیار کر کے دوبارہ ناظر کے قلب میں اتر آتی ہیں۔ ظاہر ہوا کہ رت (रति) یا جنس سے مراد جنسی حرکات کرنا نہیں ہے بلکہ اسے محسوس کرنا ہے۔ اسٹیج پر دکھائی دینے والے جذبات درحقیقت انہیں نہیں ہوتے۔ اداکار تو صرف اپنے کردار سے مماثل ہونے کا صرف اظہار ہی کر پاتے ہیں۔ دراصل وہ ان کے مماثل ہو نہیں پاتے۔ اگر اپنے کرداروں کے مماثل ہو جائیں تو نالک وہیں ختم ہو جائے گا۔ یہی سبب ہے کہ مزاح پیدا کرنے والا اداکار خود نہیں ہنس سکتا، بلکہ ناظرین کو ہنساتا ہے۔

یہ تجزیہ کرنے کے بعد ڈاکٹر بارلنگے یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ سچر اصل میں نظر یہ کیا ہے؟

آچار یہ بھرت لفظ رس سے کیا معنی مراد لیتے ہیں؟ اسے جاننے سے قبل شاعری کو کون اجزا کی ضرورت ہے؟ ان اجزاء کا احساس ہمیں کب اور کیسے ہوتا ہے؟ کسی فن پارے کو پڑھنے یا سننے کے بعد ہمیں جو مختلف محسوسات سے گزرنا پڑتا ہے ان میں ضروری محسوسات کون سے ہیں اور ہمارے محسوسات کون سے ہیں۔ ڈاکٹر بارنگے فرماتے ہیں کہ ان باتوں پر غور کرنا ضروری ہے۔ اس کے لیے روایتی انداز میں شاعری کا تجزیہ نہ کر کے شعری فن پارے کے کسی حصے کا تجزیہ کیا جائے اور اس سے شاعری کے مختلف اجزا کا تجزیہ کر کے اس میں رس کی جگہ کہاں ہے؟ اسے طے کیا جائے۔ اس فن پارے کا قاری پر کس طرح کا تاثر مرتب ہوتا ہے۔ یہ دیکھنا بہت دلچسپ اور اپنے سوال کے نقطہ نظر سے بہت فائدہ مند ہے۔ غور کرنے پر عام طور پر ۶ تاثرات دکھائی پڑتے ہیں۔

۱۔ الفاظ کے محسوسات

۲۔ الفاظ سے جڑے ہوئے پیکر

۳۔ الفاظ سے آزاد کسی پیکر کا تخیلی

۴۔ موضوع کا تجزیہ

۵۔ جذبہ

۶۔ جذبہ کا عملی تاثر

ڈاکٹر بارنگے ان چھ حالات کا الگ الگ تجزیہ یوں کرتے ہیں کہ کسی نظم میں الفاظ کے تانے بانے کو دیکھنے کے بعد محسوسات ہی کی اسٹیج آتی ہے۔ حروف کی ہیئت اور ان کی خوبصورتی یا بدصورتی کا اثر ہمارے اوپر ضرور پڑتا ہے مگر اس کی مقدار بہت کم ہوتی ہے۔ بدخط میں لکھی جانے والی نظم یا شعر کو پڑھنے میں دشواری ہوگی۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوگا کہ کوئی قاری جھنجھلاہٹ میں اسے نہ پڑھے لیکن بدخط یا خوش خط کسی اچھی نظم یا شعر کا حصہ نہیں ہوتے۔ یہ صرف چھپائی کے فن کی کسوٹی ہو سکتے ہیں۔ الفاظ کا ادراک ہونے کے بعد فن پارے سے تعلق دہیں ختم نہیں ہو جاتا ہے بلکہ اس کے ساتھ محسوسات سے جڑے ہوئے پیکر بھی ہمارے قلب میں ابھرتے ہیں۔ یہ پیکر زیادہ واضح اور شفاف شکل میں ابھرتے ہیں ضروری نہیں ہے، اور اگر یہ واضح طور پر ابھریں بھی تو ضروری نہیں ہے کہ اس فن پارے کو اسی سبب بہتہ میں بھی مان لیا جائے۔ مثلاً کسی نظم یا شعر کو گائے جانے پر وہ شیعہ میں لگتا ہے۔ اس کا

سبب الفاظ سے جڑے ہوئے صوتی پیکر ہیں۔ لیکن یہاں پر عرض کرنا ضروری ہے کہ مسیحی آوازیں گانے سے ہی وہ نظم یا دہ شعر بہترین شاعری نہیں ہو جاتا۔ اب تیسری اسٹیج الفاظ سے آزاد پیکروں کی آتی ہے، کوئی شعر بڑھتے ہوئے الفاظ سے الگ پیکروں کا بھی ادراک ہوتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ ادراک مختلف سامعین میں مختلف ہوتا ہے۔ ساتھ ہی اس طرح کے پیکر شاعری کا تجربہ کرنے میں بھی معاون نہیں ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر بارنگ نے اس حقیقت کو ایک مثال سے یوں سمجھایا ہے کہ کارج

کی Ancient Mariner کا ایک مصرع Painted Ship on a painted Ocean

کو بڑھنے کے بعد تصویر امیز آبی جہاز کا ہی پیکر ہمارے سامنے ابھرتا ہے جس سے اس نظم کی شاعرانہ عظمت کو سمجھنے میں ہیں کوئی تعاون نہیں مل سکے گا۔ یہ باہری آزاد عنصر صرف فضا آفرینی کے لیے ہی ہے۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی بیکار چیز ہے۔ نظم کی شاعرانہ عظمت بھلے ہی اس سے آشکار نہ ہوتی ہو مگر نظم کی فضا کو ترتیب دینے میں اس کی اہمیت ضرور ہے۔ ایسا میں سمجھتا ہوں۔ چوتھی صورت حال یہ ہے کہ حالانکہ الفاظ کی ترتیب سے مختلف پیکر پیدا ہوتے ہیں لیکن عام طور پر اس طرح کے پیکر لفظوں سے جڑے ہوئے پیکروں سے ہی ظاہر ہوتے ہیں اور لفظوں کے ارتعاش سے جب ہم موضوع کی طرف بڑھتے ہیں تو ہمارے قلب میں مختلف باطنی تحریکیں اور موجیں پیدا ہوتی ہیں۔ بارنگ نے فرماتے ہیں کہ جس طرح ایک اوزار سے کپڑا بنایا جاتا ہے اسی طرح سے ان باطنی تحریکوں سے لفظوں کا موضوع متعین ہوتا جاتا ہے۔ اس طرح کا غذبہ اتاری گئی تحریریں ایک حیرت انگیز تاثر پیدا کرنے میں معاون ہوتی ہیں اور اسی عمل کو شعری تفہیم یا معنی کہا جاتا ہے۔ کاغذ پر کسی لفظ کو دیکھتے ہی قلب میں مختلف خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن یہ خیالات اس لفظ کے بارے میں نہیں اٹھتے بلکہ اس لفظ کو جس شے کے نشان کی شکل میں ہم استعمال کرتے ہیں اس شے کے بارے میں اٹھتے ہیں۔ پانچویں صورت حال یہ ہے کہ ہمیں شے کا ادراک جس لمحے میں ہوتا ہے اسی لمحے میں ادراک کے باہمی تعلق (ज्ञान अनुबंध) سے مدد رک کے قلب میں مختلف جذبات پیدا ہونے لگتے ہیں شاعری کا موضوع جذباتی نقطہ نظر سے بیدار ہوتا ہے نتیجتاً جب شاعری کے دو مصرعوں میں اسی طرح جذبہ کو تخلیق کرنے کی صلاحیت ہوگی تبھی وہ شاعری کہلائے گی۔ چھٹی صورت حال یہ

ہے کہ جذبہ کے احساس کے ساتھ ہی ساتھ مدرک پر لطف یا غم بھی طلوع ہوتا ہے۔ یہی کیفیت رس ہے۔ ڈاکٹر بارنگے اس تجزیہ کے بعد فرماتے ہیں کہ اگر پرفظوں سے پیدا ہونے والے یہ چھ نتائج ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان میں پانچواں اور چھٹا نتیجہ ہی بہت اہم ہے۔ پہلے دوسرے اور تیسرے نتائج تو صرف چوتھے اور پانچویں نتیجے کی مدد کرتے ہیں اور چھٹا نتیجہ تو صرف مصنوعی پیداوار (By-Product) کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ چوتھے اور پانچویں نتیجے کو ہٹا کر صرف چھٹے نتیجہ کے لیے نہ تو کوئی لکھتا ہے اور نہ کوئی پڑھتا ہی ہے۔ ہم عام زبان میں مستعمل انبساط یا لطف کو لفظوں سے جس تجربہ کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں کیا ہماری وہی منزل ہے؟ دراصل انبساط کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے ہمیں انبساط کا علم ضروری ہے۔ ٹھیک اسی طرح حسن کا احساس حاصل کرنے کے لیے حسن کا علم بھی ضروری ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر بارنگے فرماتے ہیں کہ حوالے اور بیکیر کے ذریعہ یا تو ہمیں ادراک حسن ہوتا ہے یا ہمارے قلب میں مختلف جذبات یا مستقل جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اس ادراک جمال یا مستقل جذبہ کی ضرورت شعری تخلیق کے دوران قلب شاعر کو بھی ہوتی ہے، اور اسی سبب شاعر کے کردار کو شفاف ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تخلیق کے دوران جن احساسات سے شاعر گزرتا ہے وہی احساس قاری کے قلب میں بھی اس کے اشعار کو پڑھنے کے دوران پیدا ہوں، جو قاری اس کیفیت سے دوچار نہیں ہو پاتا اسے ہم صاحب دل قاری نہیں مانتے۔ اس طرح ڈاکٹر بارنگے یہ یہ مانتے ہیں کہ آچاریہ بھرت مستقل جذبات کو ہی رس مانتے ہیں۔ صاحب دل میں رس کی نمونہ گیری کے لیے مستقل جذبات کا کسی نہ کسی ذریعہ میں موجود ہونا ضروری ہے وہ فرماتے ہیں کہ اس لیے آچاریہ بھرت نے کہا تھا۔

‘नहि रसादत्ते कश्चिदपि अर्थः प्रवर्तते’

یعنی رس کے بغیر کوئی بھی معنی، معنی شاعر کی کاموضوع نہیں ہو سکتا۔ ویدانت کے اثرات کو آچاریہ بھرت پر مرتب کرنا، ان کے ساتھ ظلم ہے۔ کیوں کہ بھرت کے زمانے میں رس لفظ کو مابعد الطبیعیاتی مقام نہیں حاصل ہوا۔ ایسی صورت حال آچاریہ بھرت کے نیک سے لے کر آچاریہ وشنو ناتھ تک نے پیدا کی اور رس کو مابعد الطبیعیات سے جوڑ دیا۔ شاعر کی

مطالعہ کے سبب صاحبِ دل کے قلب میں پیدا ہونے والے حالات کا تجزیہ کرنا یعنی شاعری کا
 یا ڈرامے کا تجزیہ کرنا ہی آچاریہ بھرت کا مقصد تھا اس لیے انھوں نے رس (رستہ) ذائقہ
 (آسواذ) اور انبساط (آنند) ان شکلوں میں جو شاعری کا تجزیہ کیا ہے، وہ مناسب
 ہے۔ ڈاکٹر بارنگے آخر میں یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ انھوں نے رس نظریہ کی تنقید کرنے والے
 دو طبقے مانے تھے۔ اول وہ جنہیں رس نظریہ تو قبول ہے لیکن رس کی تعداد قبول نہیں ہے۔
 دوسرا وہ طبقہ جنہیں بنیادی طور پر رس نظریہ ہی قبول نہیں ہے۔ ڈاکٹر بارنگے اپنی تشریحات
 کے ذریعہ یہ مانتے ہیں کہ اول الذکر رس نظریہ اصل رس نظریہ نہیں ہے۔ ان نقادوں
 نے رس نظریہ کو انبساط کے نظریہ، کی شکل میں قبول کر کے ہی اس کی تنقید کی ہے۔ جدید
 شاعری معروضی ہے اس لیے رس کے لیے ڈاکٹر دیش مکھ کو معروضی کسوٹی کی ضرورت محسوس
 ہو رہی ہے۔ اس کے لیے انھوں نے بونے جذبہ (भावगंध) کی کسوٹی کا نظریہ ہی پیش کیا ہے
 اس نظریہ کو قبول کیا جاسکتا ہے لیکن یہ کسوٹی صرف جدید شاعری کے لیے ہی نہیں ہے۔ قدیم
 شاعری پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر بارنگے نے رس، کو ہی معروضی کسوٹی مانا
 ہے، اور یہ فرمایا ہے کہ ڈاکٹر بیڈیکر (डा० बेडेकर) نے تاریخی پس منظر کی بنیاد پر یہ ثابت
 کرنے کی کوشش کی ہے کہ رس کی ہیئت قلبی نہیں ہے۔ وہ (ڈاکٹر بیڈیکر) یہ بھی مانتے
 ہیں کہ رس کا نظریہ انبساط کا نظریہ نہیں ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ سمجھی ڈراموں اور شاعری
 کا تجزیہ نظریہ انبساط کے ذریعہ ہی کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر بارنگے فرماتے ہیں کہ آچاریہ بھرت
 نے جس رس نظریہ کو پیش کیا تھا وہ ڈرامہ اور شاعری کے لیے ہر زمانہ میں اپنی قدر و
 قیمت رکھتا ہے۔ مرڈھیگر، بیڈیکر اور دیش مکھ وغیرہ نے رس کے روایتی معنیٰ ہی لیے ہیں،
 اور اسی لیے وہ انبساط کو ترک کر کے کسی دوسری کسوٹی کی تلاش میں رہے۔ رس شاعری کا
 ایک اہم عنصر ہے جس کے بارے میں سمجھی قدیم آچاریہ متفق ہیں، شاعری کا صحیح تجزیہ کیا
 جاسکے، اسی لیے ڈاکٹر بارنگے نے شاعری کے اثرات کو چھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ قدیم آچاریہ
 نے جس عنصر کو رس کہا ہے وہ ان میں چھٹے مقام پر آتا ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ کوئی بھی
 شاعر ان اثرات کے مقصد سے کوئی نظم یا شعر تخلیق نہیں کرتا اور نہ اس مقصد سے کوئی فن پارہ کو

بڑھتا ہے۔ چوتھا اور پانچواں اثر ہی شاعری کے لیے بہت ضروری ہے۔ رس کو نظریۂ انبساط ماننے کی بنیاد کے بارے میں ڈاکٹر بارنگے ایک مثال بھی دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ ”سنگ مرمر کا ایک پتلا ہمارے سامنے ہے جس وقت ہماری نظر اس پر پڑتی ہے ہمیں وہ پتلا دکھائی دیتا ہے۔ اس عمل کو ہم عملِ ادراک کہتے ہیں۔ لیکن پتیلے کا ادراک ہوتے ہی وہ ایک فن پارہ بھی ہے یا یہ کہ وہ پتلا خوبصورت ہے؟ کیا اس کا ادراک ہمیں اسی وقت ہو سکے گا؟ وہ پتلا ہے اور وہ پتلا خوبصورت ہے، یہ دونوں نتائج الگ الگ ہیں ایک نہیں ہیں کیوں کہ اگر وہ ایک ہی ہوتے تو جس لمحے میں ہمیں یہ ادراک ہوا کہ وہ پتلا ہے، اُسی لمحے میں ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا کہ وہ پتلا خوبصورت ہے۔ لیکن عملی طور پر ایسا نہیں ہوتا ہے۔ پتلا خوبصورت ہے، یہ تعین کرتے وقت ہم کچھ نہ کچھ پتیلے میں ڈالتے ہیں۔ اس کچھ کا تعلق جمال یا حسن سے ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فن پارے کی تخلیق میں فن کار اپنی جان ڈال دیتا ہے۔ پتیلے کی لمبائی، چوڑائی، موٹائی رنگ وغیرہ پتیلے کے حسن کا تعین نہیں کرتے بلکہ یہ ناظر کی نگاہ ہے جو پتیلے میں حسن کی تلاش کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن پارے میں جذبہ کی شمولیت سے ہی اس میں جمال کی شناخت ہوتی ہے۔ ادراک جمال کے بغیر فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین ناممکن ہے۔ ظاہر ہوا کہ فن پارے کی قدر کے تعین میں قاری، ناظر اور سامع کی بھی بہت اہمیت ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ جسے رس نظریہ سمجھا گیا ہے وہ رس نظریہ نہ ہو کر نظریۂ انبساط ہے۔ رس کے نظریۂ انبساط کو ترک کر کے ہمیں رس نظریہ اپنا ناچارے گا۔ لیکن ایسا کیسے ہوئے قدیم زمانے میں رس اور انبساط (आनंद) میں جس طرح کے شبہات پیدا کیے گئے اسی طرح کی گڑبڑی رس اور جمال میں نہیں ہونا چاہیے۔ رس تو جمال کی شبیہ ہے وہ خود جمال نہیں ہے اسی سبب رس اور جمال دونوں لفظ ایک دوسرے سے گندھے ہوئے ہیں اور فن کے لیے جمال کے مقصد کا تعین کرنے کے دوران رس نظریہ کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ایسا ڈاکٹر بارنگے مانتے ہیں اور جیسا کہ ان کے خیالات کی تشریح سطور بالا میں پیش کی گئی۔ ان کے خیالات کئی طور پر سائنسی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں جس سے ان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

حواشی:

- ۱- بھارتیہ کا دیہ شاستر کے پرندہ سدھانتا - ص ۲۲۶-۲۲۷۔
ڈاکٹر راج ویش سہائے ہیرا
- ۲- بھارتیہ کا دیہ شاستر کے پرندہ سدھانتا - ڈاکٹر راج ویش سہائے ہیرا
ص ۲۵۵-۲۵۷



(پ) تعداد

رسوں کی تعداد کتنی ہے اس سوال پر بھی بہت اختلافات رہے ہیں۔ لیکن اگر اصولاً تسلیم کر لیا جائے کہ جتنے مستقل جذبات (سواوی भाव) ہیں اتنی ہی تعداد رسوں کی ہونی چاہیے، تو کوئی قباحت نہیں ہوگی۔ آچاریہ بھرت مستقل جذبات سے مراد فطری میلانات لیتے ہیں۔ ستھائی (سواوی) سے مطلب ہے ایستادہ۔ دجاؤ، انوجاؤ اور دبیچاری بجاؤ کے عقب میں موجود جذبہ ہی ستھائی بجاؤ ہے، جس کی تلاش اداکار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ وہی دراصل شاعر یا صاحبِ دل قاری کے قلب میں موجود جذبات ہیں۔ اگر اسٹیج پر عام آدمی ہر وقت سے عاشقانہ حرکات کر رہا ہے تو یہاں ستھائی جذبہ رت (جنسی میلان) نہیں ہوگا۔ کیوں کہ شاعر کے قلب میں یا صاحبِ دل کے قلب میں اس منظر کو لے کر اس لمحے میں جنسی جذبہ (رکتی) نہیں ہوگا۔ اس طرح کی حالت شاعر کے قلب میں بھی منظر کی تخلیق کے دوران ہوگی اور اداکار بھی یہی تاثرات ناظرین کے قلب پر ڈالنے کی کوشش کرے گا۔ ایک، دو یا تین میلانات کے ملنے سے مختلف مستقل جذبات پیدا ہو سکتے ہیں اور ڈرامہ نیز شاعری میں یہ مستقل جذبات ضروری ہوتے ہیں۔ جذبہ کو استحکام بننے کے تعاون سے حاصل ہوتا ہے۔ جب کہ فطری میلانات کو اس طرح کے تعاون کی ضرورت نہیں پڑتی۔ فطری میلانات یوں بھی خوابیدہ رہتے ہیں۔ اس لیے اصل فطری میلانات اور مستقل جذبات کو ایک ہی نہیں سمجھا جاسکتا۔ اگر ایسا کیا جائے تو شفقت (वत्सल) اور عشق (श्रृंगार) میں فرق کرنا مشکل ہو جائے گا۔ اس لیے فطری میلانات پر منحصر ہو کر آٹھ رس یا نوریس کا تعین کرنا مناسب نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ وقت کے تغیر اور علم کے انکشافات کے ساتھ ساتھ گھٹ بڑھ سکتے ہیں۔

آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں رسوں کی تعداد آٹھ متعین کی ہے۔ یہ آٹھ رس

سنسکرت شعریات میں اس طرح ہیں: شرنگار (श्रृंगार) یعنی عشق، رودر (रौद्र) یعنی

غضب، ویر (वीर) یعنی بہادری، ویمپتس (वीभत्स) یعنی کراہیت، ہاسیہ (हास्य)

یعنی مزاح، کرم (करुण) یعنی رحم، اڈبھٹ (अदभुत) یعنی حیرت اور بھیانک

(भयानक) یعنی دہشت۔ آچاریہ بھرت نے ان آٹھ رسوں کا تعین کرنے کے بعد شانت

(शांत) رس یعنی اطمینان کی اہمیت کو بتایا اور شانت رس کو ہی سب سے اہم رس اور باقی

رسوں کی بنیاد قرار دیا مگر شرنگار رس میں شانت رس کا کوئی عمل دخل نہ ہونے کے سبب

انھوں نے ناپٹہ شاستر کے آغاز میں صرف آٹھ رسوں کی اہمیت قبول کی۔ ان آٹھ رسوں

میں بھی آچاریہ بھرت صرف چار رسوں کو ہی بنیادی رس تسلیم کرتے ہیں یہی شرنگار، ویر، رودر

اور ویمپتس۔ باقی چار رس انھیں سے منو پذیر ہوتے ہیں۔ مثلاً شرنگار سے ہاسیہ، رودر

سے کرم، ویر سے اڈبھٹ اور ویمپتس سے بھیانک رس منو پاتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ بھی

ماننا ہے کہ شانت رس ہی اصل رس ہے، جس سے بھی جذبات پیدا ہوتے ہیں اور شانت رس

میں ہی سارے جذبات تحلیل ہو جاتے ہیں، لیکن آچاریہ بھرت نے عملی طور پر شانت رس کے

علاوہ آٹھ رسوں کو ہی ڈرامہ کی بنیاد مانا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ ان آٹھ

رسوں اور ان سے متعلق بنیادی جذبات کی ہیئت مابعد الطبیعیاتی نہ ہو کر نفسیاتی ہے۔ ان آٹھ رسوں

کے مستقل جذبات (स्थायी भाव) انسان کے قلبی میلانات ہیں، جن سے روحانیت سے کوئی

تعلق نہیں ہے۔ انسان کے قلبی میلانات میں اتانیت اور خود غرضی کے ارتعاشات موجزن

ہوتے ہیں جو کہ شانت رس اور قادر مطلق سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے۔

اگنی پران میں بھی رسوں کی تقسیم فلسفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی نقطہ نظر سے کی گئی ہے جس

طرح آچاریہ بھرت نے شانت رس کو اصل اور دیگر رسوں کو بنیادی رس تصور کیا ہے۔ اسی طرح

اگنی پران میں شرنگار رس کو اصل رس اور باقی رسوں کو بنیادی رس تسلیم کیا گیا ہے شرنگار رس

سے دوسرے رسوں کی منو پذیری اگنی پران کے نقطہ نظر سے یوں ہے کہ ویدانت (वेदान्त)

میں جس قادر مطلق ہستی کو برہم (ब्रम्ह) کہا گیا ہے وہ ایک خود متجلی شعور ہے۔ (स्व-प्रकाश)

(चैतन्य)۔ اور ساتھ ہی ساتھ اس کی ہستی خود مثبت انبساط (स्वतः सिद्ध आनन्द) ہے۔

اس انبساط کا اظہار شعور کے معجزے یعنی رس کی شکل میں ہے۔ اس انبساط کا اولین ارتعاش انا ہے۔ انا سے تکبر پیدا ہوتا ہے تکبر سے جنسی میلان پیدا ہوتا ہے جو منقبات (بھیمچاری) سے ہم آغوش ہو کر شرنکار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ہاسیہ وغیرہ اسی جنسی میلان سے ہی پیدا ہوتے ہیں۔ پاکی وغیرہ اوصاف کے سبب یہ جنسی میلان چار شکلیں اختیار کر جاتا ہے یعنی جنسی میلان کے اور اک جمال سے شرنکار اس کی شدت سے رودر اس کی انا سے بہادری اور اس کے تکلف سے پھتیس رس پیدا ہوتے ہیں۔ بعدہ شرنکار سے ہاسیہ، رودر سے کون دیر سے ادبھت اور پھتیس سے بھیانک رس بنو پذیر ہوتا ہے۔ شانت رس سے جنسی میلان کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگنی پران میں رسوں کا تجزیہ آچاریہ بھرت کے نظریہ کے مثال ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آچاریہ بھرت شانت رس کو اصل رس مانتے ہیں اور اگنی پران شرنکار رس کو اصل رس تسلیم کرتا ہے۔

آگے حکمر عام طور پر بھی آچاریوں اور شاعروں نے انھیں نورسوں کو تسلیم کیا۔ آچاریہ بھرت نے شاعری میں اور آچاریہ ادبھت (उद्धत) نے ڈرامے میں شانت رس کو بہت اہمیت دی۔ آچاریہ ادبھت کے بعد آچاریہ رودر (रुद्र) نے اپنی تصنیف کا ویا لنگار (काव्यालंकार) میں دسویں رس کو تسلیم کرتے ہوئے اس کا نام پر بیان (प्रेयान) رکھا۔ پر بیان کا مستقل جڑ شفقت (स्नेह या अपत्य प्रेम) ہے جو اولاد کی محبت کا وہ جذبہ ہے جو والدین اسی کے لیے رکھتے ہیں۔ اسے واتسلیہ (वात्सल्य) بھی کہا جاتا ہے۔ شرنکار رس میں جو محبت ہوتی ہے وہ عاشق و معشوق یا زوجین کے مابین ہوتی ہے۔ جب کہ پر بیان میں یہ محبت اولاد کے لیے ہوتی ہے۔ اسی لیے آچاریہ رودر نے اسے ایک آزاد رس کی شکل میں تسلیم کیا جس سے آچاریہ بھوج آچاریہ دشونائھ آچاریہ بھامہ اور آچاریہ دندسی نے بھی اتفاق کیا اور واتسلیہ رس کو ایک آزاد رس مانتے ہوئے رس کی تعداد دس قبول کی۔

واتسلیہ رس کے بعد گیارہویں رس کی شکل میں بھکت رس (भक्ति रस) کو قبول کیا گیا۔ بھکت کا مطلب قادر مطلق سے عشق ہے۔ اگر ہم محبت کو ایک عام جذبہ مان لیں تو ہمیں طرح و اتسلیہ کو شرنکار رس میں جذب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح بھکت کا

زیریں جذبہ بھی شرنکار میں جذب ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ بھکت میں زوجین کے مابین پائی جانے والی محبت بھی شامل کی جاسکتی ہے۔ اور اس طرح تو بھکت، واسلیہ کی نسبت شرنکار سے زیادہ قریب ہو جاتا ہے۔ شرنکار کی محبت میں خود غرضی اور نظری جنسی کشش بھی موجود رہتی ہے مگر واسلیہ اور بھکت میں یہ جذبات نہیں رہتے۔ ان میں بے غرض انسیت کی کار فرمائی رہتی ہے۔ اس لیے یہ دونوں خصوصیات واسلیہ اور بھکت دونوں میں مساوی طور پر موجود رہتی ہیں۔ ہاں ان دونوں میں اگر فرق ہے تو اس بات کا کہ واسلیہ کا جذبہ دنیاوی ہے اور بھکت کا جذبہ اخروی ہے اس طرح بھکت کو شامل کر کے رسوں کی تعداد گیارہ ہو جاتی ہے۔ روپ گو سوامی (روپ گو سوامی)

بھکت رس کی بارہ شکلیں مانتے ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔ شانت (پرسکون) پریت (محبت) پریش (پریاس) یعنی عشق، واسلیہ (شفقت) مدھر (شیریں) ہاسیہ (مزاح) ادبیت (حیرت انگیز) ویر (شجاعت) کرمن (رحم) بھیانک (رعبیت ناک) بھجے (بھ) یعنی خوف اور وہمیتس (کرکھیت)

ہرپال دیو (हरपाल देव) نے تیرہ رس مانے ہیں۔ عام طور پر قبول نورسوں کے علاوہ جن چار رسوں کو قبول کرتے ہیں، وہ یوں ہیں۔ واسلیہ، سنبھوگ (संभोग) یعنی جسمانی ملاپ و پرلنبھ (विप्रलम्भ) یعنی ہجر اور برہم یعنی قادر مطلق۔ واسلیہ تو در درجہ کے زمانے سے ہی قبول کر لیا گیا تھا لیکن سنبھوگ، وپرلنبھ اور برہم نئے رسوں کی شکل میں سامنے آئے۔ سنبھوگ اور وپرلنبھ تو عام طور پر شرنکار رس کے ہی دو حصے ہیں۔ لیکن ہرپال دیو نے ان دونوں کو الگ الگ قبول کیا۔ وہ شرنکار رس کو پاکیزہ تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ بہترین مذاق کے لوگوں کے لیے ہے۔ رذیل مذاق کے لوگوں میں اور پرندوں نیز جانوروں میں جو محبت ہے وہ شرنکار رس نہ ہو مگر سنبھوگ ہے۔ وصل شرنکار اور جسمانی ملاپ تینوں ہی انبساط آمیز ہیں۔ لیکن وپرلنبھ غم آمیز ہے۔ اس لیے ہرپال دیو نے اسے ایک آزاد رس کی شکل میں قبول کیا ہے۔ انھوں نے برہم رس کو بھی ایک آزاد رس مانا ہے۔ آچاریوں نے عام طور پر بھکت کی بنیاد شانت رس میں تلاش کی ہے۔ برہم رس کی اساس بھی شانت رس مانا جاسکتا ہے۔ لیکن ہرپال دیو نے دونوں کے مستقل جذبات (स्थायी भाव) الگ الگ مانے ہیں۔ ان کے مطابق شانت رس کا مستقل جذبہ بے نیازی (निर्वेद) ہے

اور برہم رس کا مستقل جذبہ انبساط ہے۔ اس طرح برہم رس، شانت رس سے الگ ہے۔ برہم رس میں سکون تو ہے لیکن اس کے ساتھ انبساط بھی ہے جب کہ شانت رس میں سکون تو ہے مگر اس میں انبساط نہیں ہے۔ بھکت رس اور برہم رس میں کیا فرق ہے۔ اس کو ہر پال دیو نے واضح نہیں کیا ہے۔ لیکن قدیم ہندوستانی فلسفہ کی روشنی میں یہ فرق نمایاں ہے۔ بھکت خود سپردگی اور تلق کے جذبہ سے لبریز ہے۔ بھکت کا مستقل جذبہ محبت ہے جو بندے اور قادر مطلق کے درمیان رہتا ہے۔ (اسلامی تقوف بھی یہی بتاتا ہے) لیکن برہم رس میں برہم یعنی قادر مطلق سمجھی تعلقات سے اوپر ہے۔ برہم رس محبت کا انبساط نہیں ہے بلکہ وحدت (अद्वैत) اور فنا (तादात्म्य) کا انبساط ہے۔ برہم رس، بھکت رس سے بھی بالا ہے۔ یہاں انسانی وجود مطلق میں سما جاتا ہے اور تب انا الحق یا (अहम ब्रम्हास्मि) کی صدا تیں گونجتی ہیں۔

برہم کے ساتھ ہی مایا کا تصور بھی جاگتا ہے۔ ہر پال دیو نے اس پر غور و فکر نہیں کیا لیکن ان کے بعد بھان دت (भानुदत्त) نے اپنی کتاب 'رس ترنگنی' (रस-तरंगिनी) میں مایا رس پر اظہار خیال پہلی بار کیا۔ بقول بھان دت مایا رس کا مستقل جذبہ علم ناقص ہے لیکن علم ناقص کوئی جذبہ تو ہے نہیں۔ اس لیے علم ناقص سے نمونہ پذیر ہونے والے والہانہ پن کو مایا رس کا مستقل جذبہ کہا جاسکتا ہے۔ مایا اور برہم ایک دوسرے کے برعکس ہیں قدیم ہندوستانی فکر و دیات کی روشنی میں، اس لیے مختلف آچاریوں نے مایا رس کو قبول نہیں کیا ہے۔ لیکن ان کا یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ اگر یہ قبول کر لیا جائے کہ رس قادر مطلق ہے تو اس کی تقسیم نہیں ہو سکتی۔ اور اگر ہم اس کی کئی شکلیں مانتے ہیں تو ہمیں مجبوراً ان رسوں کو برہم یا قادر مطلق کی صفات کا اظہار ماننا پڑے گا۔ قادر مطلق کا یہ مظاہرہ صفات ہی قدیم ہندوستانی فکر کی روشنی میں مایا ہے۔ اس طرح آچاریہ بھرت کے آٹھ رس مایا رس کی ہی مختلف شکلیں ہیں۔

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شعریات میں رسوں کی تعداد وقت کے تغیر کے ساتھ بڑھتی رہی اور ان کی کل تعداد تیرہ رسوں تک پہنچ گئی۔ ان میں سبھی رسوں کو سبھی آچاریہ اصل اور آزاد نہیں مانتے۔ مختلف آچاریوں نے کچھ مخصوص رسوں کو یا کسی ایک مخصوص رس کو اصل رس اور باقی رسوں کو ذیلی رس تسلیم کیا ہے مثلاً آچاریہ بھرت نے جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے شانت رس کی

سبھی رسوں کی اصل قرار دیا ہے۔ اگنی پران میں شرنکار رس کو برسوں کی اصل مانا گیا ہے۔
 ناگارتھن (ناگارتھن) نے شرنکار، ہاسیہ اور خوف (مہ) کو اصل رس تسلیم کیا ہے۔ مجبوت
 نے کون (درجم) رس کو ہی اکیلا رس مانا ہے۔ ان کے مطابق دوسرے رس
 کون رس کے ہی ارتعاشات ہیں۔

بہر حال شاعری میں جگہ پانے والے مختلف رسوں کا تجزیہ کرتے وقت ہمیں شعری ہیئت
 میں موجود جمال یا حسن کی اہمیت کو مد نظر رکھنا چاہیے۔ فطری میلانات کو ہی رس کی شکل میں تسلیم
 کرنے کے سبب ہی آچاریوں نے شعری ہیئت میں موجود حسن کی طرف نظر نہیں اٹھائی۔ جب کہ شعری
 ہیئت کا حسن بہت اہم ہے کیوں کہ دوسرے فنون لطیفہ کی طرح شاعری میں موجود حسن بھی شاعرانہ
 فن کی پہلی خصوصیت ہے۔ کیوں کہ شاعری بھی ایک فن ہے شاعری میں لفظ کے باطنی ذریعہ کے سبب
 موسیقی وغیرہ کی طرح فن کا صرف ہتھیار ممکن نہیں ہے۔ لفظ میں موجود مٹی کے اندر صرف جمال کی
 کیفیت ہی زیادہ اہم ہوتی ہے۔ اس لیے میرے خیال میں فن کے نقطہ نظر سے آچاریہ بھرت کے
 نور رسوں کو ہی اہمیت دی جانی چاہیے۔ بھکت، برہم اور مایا نام کے رس دیدانت کی فکر سے متاثر ہو کر
 شامل کیے گئے ہیں اور اسی لیے رس کو انبساطِ خداوندی کا بھائی (برہمانند سہوہر)
 کہا گیا جب کہ شاعری اور ادب میں تشریح زندگی کے تحت مابعد الطبیعیاتی عناصر کا شامل
 کر لینا تو مناسب ہے مگر جان بوجھ کر انھیں نظریہ کا حصہ بنانا مناسب نہیں ہے۔ اسی لیے اب ہم
 آچاریہ بھرت کی رسوں کی تقسیم پر ہی اکتفا کرتے ہوئے ان کے ذریعہ بتائے گئے رسوں کا تجزیہ
 پیش کریں گے۔

شرنکار رس (شُگار رس)

شرنکار لفظ سے مراد ہے جنسی جذبہ کی نمونڈیری یا اس کا حصول یہ دو لفظوں شرنک
 (شُگا) اور آر (آر) سے مل کر بنا ہے۔ شرنک بمعنی 'جنسی جذبہ کا ارتقاع اور آرمجی
 رنار یا حصول۔ آچاریہ بھرت اپنی تصنیف ناٹیہ شاستر کے چھٹے باب میں فرماتے ہیں کہ
 'مستقل جذبہ رت (جنسی میلان) سے نمونڈیر ہونے والا اور سفید رنگ والا شرنکار رس ہوتا ہے۔
 اس جہان فانی میں جو کچھ بھی پاکیزہ، بے داغ اور لائقِ نظارہ ہے اس کی مثال شرنکار سے

دی جاسکتی ہے۔ جو بے داغ سفید پوشاک پہنتا ہے اس شخص کو ہی شرنکار والا کہا جاسکتا ہے۔ یہ رس مرد اور عورت کے ذریعہ نمونہ پر ہوتا ہے۔ عاشق اور معشوقہ کے وصل اور ہجر کی بنیاد پر شرنکار رس کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں۔

سنیوگ یا سمبھوگ (سंयोग या संभोग) اور ویوگ یا وپرلبھ (वियोग या विलम्ब)
 (विप्रलम्भ) آچاریہ بھرت نے ہی تقسیم کی تھی جسے ابھی تک اسی صورت میں تسلیم کیا گیا ہے۔

ان کے الفاظ ہیں۔ (तस्य द्वे अधिष्ठाने, सम्भोगो विप्रलम्भश्च) (धनंजय) آچاریہ مہرجنے
 نے شرنکار رس کی تین اقسام بتائی ہیں۔ ایوگ (अयोग) وپر یوگ (विप्रयोग) اور سمبھوگ (संभोग) ایوگ شرنکار وہاں ہوتا ہے جب عاشق اور معشوقہ ایک دوسرے کے لیے کشش رکھتے ہوئے بھی مجبور (دالین دغیرہ کے سبب) ہوں یا بد قسمتی سے مل سکتے ہوں جب عاشق و معشوق وصل کی حالت میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو ایسی حالت کو سنیوگ شرنکار کہتے ہیں اس وصل میں دونوں کی باہمی رضامندی لازمی ہے سنیوگ شرنکار میں عشق کے اظہار کا آغاز کرنے کے نقطہ نظر سے بھی سنیوگ شرنکار کی تقسیم کی گئی ہے۔ اگر نایک (عاشق) کی طرف سے آغاز کیا جاتا ہے تو ایسی حالت کو نایکار بدھ (नायकारब्ध) اور اگر معشوقہ کی طرف سے ہو تو اسے نایکار بدھ (नायिकारब्ध) کہا جاتا ہے۔

وپرلبھ (विलम्ब) شرنکار تب ہوتا ہے جب عاشق اور معشوق ایک دوسرے سے بچھڑ جائیں اسی لیے ویوگ کو محبت کی کسوٹی کہا جاتا ہے۔ اور اسی لیے ویوگ کو شرنکار رس کا شرنکار (زینت) کہا جاتا ہے۔ ویوگ شرنکار کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔ اول پور و راگ یا پور و اثر اگ، وصل سے قبل عاشق اور معشوقہ کے دلوں میں ایک دوسرے سے ملنے کی خواہش کے سبب پیدا ہونے والے اضطراب کو ہی پور و اثر اگ کہا جاتا ہے۔ پور و اثر اگ کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔ تصویر دیکھنے سے، اوصاف کو سننے سے، خواب میں دیکھنے سے اور سامنے دیکھنے سے پور و اثر اگ کی حالت پیدا ہوتی ہے۔ آچاریہ ٹوٹا (आचार्य विश्वनाथ) فرماتے ہیں کہ جسمانی خوبصورتی یا باطنی خصوصیات کو سننے یا بالمشافہ دیکھنے سے باہمی کشش رکھنے والے عاشق اور معشوقہ کے وصل سے قبل کی حالت کو ہی پور و اثر اگ کہا جاتا ہے۔ وپرلبھ (विप्रलम्भ) کی

دوسری قسم مان (مان) یا انا کہلاتی ہے جب عاشق اور معشوقہ میں کسی ایک سے کوئی خطا سرزد ہو جاتی ہے تو مان کی حالت پیدا ہوتی ہے۔ اس کی بھی قسمیں بتائی گئی ہیں۔ ایریشیا مان (ایریشیا مان) یعنی انانے حسد اور پر نے مان (پرنایمان) یعنی انانے وصل۔

عشق کی شدت کے سبب جو مان ہوتا ہے اسے پر نے مان یعنی انانے وصل کہتے ہیں۔ یہ صرف ہجر میں سرور حاصل کرنے کے لیے اور عشق میں تیزی و تندگی لانے کے لیے ہوتا ہے۔ عاشق اگر کسی دوسری عورت میں دلچسپی لینے لگتا ہے تو ایسی حالت میں معشوقہ کی دل شکنی لازمی ہے اور تب اس کے دل میں جو غیرت اور انا جاگتی ہے اس کو ایریشیا مان (انانے حسد) کہتے ہیں۔ یہ مان عاشق کی دوسری عورت میں دلچسپی دیکھنے، اندازہ کرنے یا کسی کے ذریعہ معلوم ہونے پر ہوتا ہے۔ ایریشیا مان تین طرح کا ہوتا ہے۔ اول خواب کی حالت میں عاشق کا کسی دوسری معشوقہ کے بارے میں کچھ کہنے سے۔ دویم دوسری معشوقہ کے ذریعہ عاشق کے بدن پر دورانِ وصل لگائے گئے نشانات کو دیکھنے سے اور سویم دوسری معشوقہ کا نام عاشق کی زبان پر اتفاقاً آجانے سے۔ مان کو ختم کرنے کے طریقے بھی شعریات میں واضح کیے گئے ہیں۔ یہ طریقے چھ ہیں، جو اس طرح ہیں: سام (سام) بھید (بھید) دان (دان) نت (نت) ایکچھا (نیت) اور رساتر (رسانتر)

سام سے مراد ہے شیریں کلامی، بھید سے مراد ہے عاشق کا معشوقہ کی پہیلیوں کو اپنی طرف راغب کر لینا۔ دان سے مراد ہے معشوقہ کو زیور وغیرہ کا تحفہ دینا۔ نت سے مراد ہے معشوقہ کے قدموں میں پڑ جانا۔ ایکچھا سے مراد ہے کہ جب ساری کوششیں رایگاں ہو جائیں تو معشوقہ کو نظر انداز کرنا اور آخر میں رساتر سے مراد ہے خوف، خوشی اور گستاخی وغیرہ جذبات کے اظہار معشوقہ کا دل دوسرے جذبات کی طرف مائل کرنا۔

دوپر لہجہ (ویپرللمہ) کی دو قسمیں اور بتائی گئی ہیں۔ اول پر داس دوپر لہجہ (پر داس-ویپرللمہ) ہجرت کی حالت میں کسی کام کے سبب، کسی بد دعا کی وجہ سے یا خوف کی بنا پر عاشق کا کسی دوسرے ملک میں چلے جانے کو پر داس یا غربت

کہتے ہیں۔ دویم کرم ناتمک و پرلمبھہ (करुणात्मक-विप्रलम्भ) عاشق اور معشوقہ کا کسی وجہ سے وصل نہ ہونا یا وصل کی امید نہ رہنا کرم ناتمک و پرلمبھہ کہلاتا ہے۔ اس حالت میں ملنے کی امید نہ رہنے پر بھی دونوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے جنسی جذبہ موجود رہتا ہے۔ لیکن اسی حالت میں اگر دونوں میں کسی ایک کی موت واقع ہو جاتی ہے تو ہجر کی یہی حالت خالص کروں رس میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرم ناتمک و پرلمبھہ کا مستقل جذبہ جنسی میلان ہے جبکہ کرم رس کا مستقل جذبہ غم ہے۔
 و پرلمبھہ شرنگار میں ہجر سے نمونہ پذیر ہونے والی دس جنسی حالات کا بھی بیان کیا گیا ہے جو اس طرح ہیں :-

- ۱۔ اجملاشا (अभिलाषा) یعنی خواہش ہجر کی حالت میں وصل کے لیے بیکار ہونے کی صورت حال کو اجملاشا کہا جاتا ہے۔
- ۲۔ چنتا (चिन्ता) یعنی اضطراب۔ عاشق یا معشوق کو حاصل کرنے کی فکر کو چنتا کہتے ہیں۔
- ۳۔ سمرن (स्मरण) یعنی یاد، حالت ہجر میں عاشق یا معشوق سے متعلق باتوں کو یاد کرنا سمرن کہلاتا ہے۔
- ۴۔ گن کتھن (गुणकथन) حالت ہجر میں عاشق یا معشوق کے اوصاف کا بیان گن کتھن ہے۔
- ۵۔ ادویگ (उद्वेग) یعنی بیکاری۔ عاشق یا معشوق کے ہجر میں پریشان ہو کر کسی بھی چیز میں جی نہ لگنا۔

۶۔ پرلاپ (प्रलाप) یعنی نالہ زنی

۷۔ اُمناد (उन्माद) یعنی دیوانگی

۸۔ جڑتا (जड़ता) ہجر کی شدت سے بے حس و حرکت ہو جانا۔

۹۔ دیادھ (व्याधि) شدت ہجر میں بیمار ہو کر لمبی سانس لینا، زرد پڑ جانا۔

۱۰۔ مرین (मरण) موت سے ہم کنار ہونا۔

شرنگار کے عناصر ترکیبی حسب ذیل ہیں۔

مستقل جذبہ۔ (रति) (یعنی خوشی، جنسی عمل)

ترسیلی جذبہ (سंचारी भाव) - شدت، موت، ہستی اور نفرت کو چھوڑ کر باقی سبھی
انتیس ۲۹ ترسیلی جذبات۔

مناظر اداکاری (انुभाव) - محبت آمیز نظروں سے عاشق اور معشوقہ کا باہم دیکھنا،
عشوہ گرمی وغیرہ۔

محک اساسی (आलम्बन) - عاشق اور معشوقہ

محک مہیج (उद्दीपन) - باغ، چمن، چاند، چاندنی، پھول، ٹھنڈی، ہلکی اور خوشبودار
ہوا، سبھی موسم، سہیلیاں، دوست، قاصد اور کشنی وغیرہ۔

اردو شاعری وصل اور ہجر سے متعلق مضامین سے بھری ہوئی ہے۔ غزل، شرنگار، رس
کی نمائندہ صنف ہے اور اسی میں اس رس سے متعلق اشعار ہر بڑے شاعر نے کہے ہیں اور
میری ذاتی رائے تو یہ ہے کہ فارسی اور اردو غزل میں شرنگار رس کی لطیف ترین مثالیں
جس انداز کی مل جائیں گی ویسی مثالیں سنسکرت شاعری میں بھی نہیں ملیں گی۔ قلبی واردات
اور محسوسات کا لطیف ترین بیان اردو غزل میں تو اور بھی زیادہ مہارت سے ہوا ہے۔ ایسا لگتا
ہے جیسے کہ شرنگار رس اور دوسرے رسوں کے بارے میں آچاریہ بھرت نے آج سے تقریباً
دو ہزار سال قبل اردو غزل کے لیے ہی اپنا نظریہ پیش کیا تھا شعر و ادب کی دنیا میں جانے
انجانے اس طرح کی مثالیں ہر ملک و خطے میں مل جایا کرتی ہیں کہ کسی ایک نظریہ کا آغاز کسی ایک
خطے میں ہوتا ہے مگر اس کا اطلاق دنیا کے دوسرے خطوں میں تخلیق ہونے والے شعر و ادب پر زیادہ
بہتر طریقے سے صدیوں بعد بھی ہوتا ہے۔ بہر کیف عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ آچاریہ
بھرت نے جن نو رسوں کے بارے میں اپنا نظریہ پیش کیا تھا ان کی بہترین مثالیں اردو کے
نمائندہ غزل گو شعراء میر، غالب، مؤمن اور اقبال کے یہاں تو ہیں ہی ان کے بعد کے
شعراء میں بھی رسوں سے متعلق مثالیں پورے طوطا کے ساتھ موجود ہیں قصیدے، مثنویوں
اور نظمیں میں بھی ایسی مثالیں وافر تعداد میں مل جائیں گی۔ بہر حال یہاں شرنگار رس کے
حوالے سے صرف دو مثالیں سنوگ اور دیوگ سے متعلق بالکل جدید شعراء کی پیش کر رہا ہوں۔
پہلی مثال سنوگ کی ہے حالانکہ یہ مثال جسے آمیز، حزن، کیفیت رکھتی ہے مگر عاشق

اور عشوق کے درمیان قلبی لگاؤ کے تیرہ تیرے خیال میں سنوگ کی ہی بہترین مثال ہیں۔

کب یہ آنکھیں تری دہلیز سے چپکا سکتا
میں جو خاشاکِ تماشا نہیں بکھرا سکتا
میرے ہونٹوں پہ کوئی آگ سی کھل اٹھی کہیں
تیری آنکھوں میں کوئی ابرسا لہرا سکتا
شاید آتا کسی پہلو سے تجھے بھی یہ پسند
میں جو ملبوسِ محبت تجھے پہنا سکتا
تجھ کو کھودینے کو تیار بھی ہوں ہر لمحہ
اور یہ حسرت بھی نہیں ہے کہ تجھے پاس لے سکتا
یوں بھی ہر روز تری دید کی عادت تھی اے
آنکھ اب دل تو نہیں ہے جسے بہلا سکتا
ایسی دیسی کوئی امید نہ رکھنا مجھ سے
میں ترے ساتھ بہت دور نہیں جا سکتا

ظفر اقبال عیب دہزن

اب دیوگ کی مثال بھی ملاحظہ فرمائیں۔

کشتی جاں سے اتر جانے کو جی چاہتا ہے
ان دنوں یوں ہے کہ مرجانے کو جی چاہتا ہے
گھر میں یاد آتی تھی کل دشت کی وسعت ہم کو
دشت میں آئے تو گھر جانے کو جی چاہتا ہے
کوئی صورت ہو کہ پھر آگِ رگ و پے میں پہے
راکھ بننے کو بکھر جانے کو جی چاہتا ہے
کیسی مجبوری ولا چاری ہے، اس کو چے میں
جا نہیں سکتا مگر جانے کو جی چاہتا ہے

قرب پھر تیرا میسر ہو کہ اے راحت جاں
آخری حد سے گزر جانے کو جی چاہتا ہے۔ شہر یارِ نیند کی کچھیں نہی

لوگ کہتے ہیں ابھی کل جدید غزل کے نام پر اینٹی غزل کہی گئی اور اس کی کوئی اہمیت نہیں مانتے، نیز اسے رطب و یابس میں شمار کرتے ہیں۔ یہ آدھا تیترا آدھا بیڑا اصطلاح قطعی مہمل ہے۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں یہ غزلیں اینٹی غزل نہیں ہیں۔ بلکہ صنف غزل کی ہی پیچیدہ شکلیں ہیں جن میں مختلف رسوں کے نمونے بلکہ اچھے نمونے دستیاب ہیں۔ اس لیے اینٹی غزل کے نام سے جو غزلیں ظفر اقبال، عادل منصوری، بشیر بدر اور نند آفاضی وغیرہ نے کہی ہیں۔ ان میں ہمیں بھینک، ویجتنس اور ہاسیہ رسوں کے بہترین نمونے مل جائیں گے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غزل کی روایتی ظاہری و باطنی ہیئت پر ہی منحصر رہنا یا اس کے لیے کوئی دشمن دیکھا کھینچنا مناسب نہیں ہے۔ غزل کی کئی شکلیں زمانے کے ساتھ ساتھ اگر ہمارے سامنے خلافت بصیرت کے ساتھ آتی ہیں، تو ان کی اہمیت ہمیں تسلیم کرنا پڑے گی۔ طلسم ہوش ربا میں بھی اسی طرح شرنکار رس کے ساتھ دوسرے تمام رسوں کی ساری شکلیں اپنے پورے جاہ و حشم کے ساتھ موجود ہیں۔ جس پر ہم جتنا بھی فخر کریں کم ہے۔

بہر کیف بات شرنکار رس کی چل رہی تھی۔ اپنی ہمہ جہتی اور دلکشی کے سبب ہی شرنکار کو رسوں کا بادشاہ (رسماراج) کہا جاتا ہے۔ آچار یہ بھرت نے اسے ابیض، پاکیزہ اور بہترین مان کر اس کی عظمت کو ثابت کیا ہے۔ مہاراج بھوج تو شرنکار کو ہی اکیلا رس تسلیم کرتے ہیں۔ کیوں کہ اس کا اثر باشعور اور بے شعور، حیوان اور انسان، سبھی پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس رس میں جتنی وسعت ہے دوسرے کسی بھی رس میں نہیں ہے۔ دوسرے رسوں کے مقابلے میں یہ زیادہ دل آویز اور متاثر کن ہے۔ محرک، مہیج کے نقطہ نظر سے بھی شرنکار بہت وسیع ہے۔ کیوں کہ رس کے محرکات، مہیج، انسانوں کے علاوہ مابعد الطبیعیاتی عناصر اور فطرت کے تمام مظاہر بھی ہیں۔ شرنکار رس انسانی جسم کی ایک بڑی قوت جنسی میلان سے متعلق ہے۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ شعروادب میں شرنکار کا مطلب سفی جذبات کی ترجمانی سے ہے۔ دراصل شرنکار میں حقیقت کا لطیف تر اظہار بہترین فطرت والے انسانوں کے جذبات سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شعروادب میں شرنکار کی اسی شکل کو قبول کیا جائے گا جو معاشرے کی کسوٹی پر کھری اترے۔

۲۔ ہاسیہ رس (हास्य रस)

مضحکہ خیز جسمانی حالت، پوشاک، کلام اور حرکت وغیرہ کے بیان سے ہاسیہ رس منو پذیر ہوتا ہے۔ اس کا مستقل جذبہ ہنسی ہے۔ اس کا محرک اساسی بگڑی ہوئی پوشاک اور کلام وغیرہ ہیں۔ اس رس کا محرک مہیج ہے، مضحکہ انگیز کلام اور مزاح آمیز حرکتیں اس کا انوجھاؤ یا ادکاری ہے۔ منہ، ناک اور ہونٹوں وغیرہ کا پھیلنا، آنکھوں کا مینچنا وغیرہ۔ ترسیلی جذبات میں خوابیدگی کاہلی، شوخی اور تحسوس وغیرہ آتے ہیں۔ اردو شاعری میں اکبر الہ آبادی کے علاوہ بھی بہت سی مثالیں ہیں۔ بس چند اشعار پر اکتفا کرتا ہوں۔

سکوں شاید ہے پیدا ہونے والا
حکومت کی توجہ حاملہ ہے

✽
عدالت کا دل بھی بٹھانے لگی ہے
مسماۃ رشوت کی اٹھتی جوانی

✽
بجلی کی روشنی میں چلے آئے کلیم!
کھبے سرک پہ ہیں ید بیضائے ہوئے

✽
اللہ معنی اس دنیا میں سرمایہ پرستی کا عالم
بے زر کا کوئی بہنوئی نہیں زردار کے لاکھوں سالے ہیں۔ شوق بہاؤچی
ہاسیہ رس کے بارے میں آچاریہ ابھنو گیت فرماتے ہیں کہ شرنگار اور کُرن رس کے
مستقل جذبات کے ذریعہ ہم رنگ احساس نہیں پیدا ہوتا جب کہ ہاسیہ رس کا مستقل جذبہ ہم رنگ
احساس کو پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب رہتا ہے۔ شرنگار رس کے مستقل جذبہ جنسی میلان
کے ذریعہ پیدا ہونے والے رس کا احساس خوشی آمیز ہوتا ہے۔ اسی طرح کُرن رس کا
مستقل جذبہ افسوس سے پیدا ہونے والا احساس افسوس آمیز نہ ہو کر غم آمیز ہوتا ہے۔

دونوں رسوں کے مستقل جذبات مخالف رنگ احساس کو پیدا کرتے ہیں لیکن ہاسیہ رس کا مستقل جذبہ منہسی ہم رنگ احساس کو جنم دیتا ہے۔ اسی لیے آچاریہ بھرت نے اسے نقل جذبہ آمیز (سٹاوی-भावत्मक) کہا ہے۔ آچاریہ ابھنو گپت آگے ایک دوسری صورت حال پر بھی اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ شرنکار اور کرن رس کے کردار اور منظر (विभाव) غیر معمولی ہوتے ہیں۔ جب کہ ہاسیہ رس کے کردار اور منظر عام ہوتے ہیں۔ مراد یہ ہے کہ ان کے ذریعہ شاعری اور ڈرامے میں ہی رس کا احساس ہوتا ہے، عام زندگی میں نہیں۔ وہ ایک مثال دیتے ہوئے سمجھاتے ہیں۔ عام زندگی میں جنسی عمل کو دیکھ کر شرم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے؛ لیکن شاعری اور ڈرامے میں اس کا ارتعاش ہمیں انبساط بخشتا ہے۔ ہاسیہ رس کے کردار اور منظر (विभाव) شاعری اور ڈرامہ کے ساتھ ہی ساتھ عام زندگی میں بھی منہسی پیدا کرتے ہیں۔

آچاریہ بھرت نے ہاسیہ رس کی قسمیں بتائی ہیں۔ اول آتمستھ (आत्मस्थ) اور دیم پرستھ (परस्थ)۔ خود ہنسنا آتمستھ اور دوسروں کو ہنسنا پرستھ ہے۔ پنڈت راج جگناتھ نے ان دونوں قسموں کی تعریف زیادہ عملی کی ہے۔ ان کے مطابق آتمستھ اُسے کہتے ہیں جس کی نمود پذیری منہسی کے موضوع کو دیکھنے سے ہوتی ہے اور پرستھ ہاسیہ دوسروں کو ہنسنے ہوئے دیکھ کر نمود پذیر ہوتا ہے۔

آچاریہ بھرت نے ہاسیہ کی دوسری اقسام پر بھی اظہار خیال کیا ہے جو کہ حسب ذیل ہیں۔ (۱) سمیت (स्मित) اس کا شمار بہت ہی مہذب ہاسیہ کی حیثیت سے کیا جاتا ہے اور یہ بہترین مذاق والے لوگوں میں طلوع ہوتا ہے۔ اس میں آنکھیں کھل جاتی ہیں اور لبوں میں ذرا سا ارتعاش بھی پیدا ہوتا ہے۔

(۲) ہنسیت (हसित) یہ ہاسیہ بھی بہتر مذاق والوں میں پیدا ہوتا ہے اس میں ہنس کے ساتھ ہی ساتھ دانتوں کے کنارے بھی نظر آنے لگتے ہیں۔

(۳) دیہسیت (विहसित) یہ درمیان مذاق کے لوگوں میں پیدا ہوتا ہے اس میں مسکراہٹ میں اس قدر اضافہ ہوتا ہے کہ کچھ میٹھے الفاظ بھی منہ سے نکلنے لگتے ہیں۔

(۴) اَوہسرتِ (अवहसित) یہ بھی درمیان مذاق کے لوگوں میں پیدا ہوتا ہے اس میں آواز نکلنے کے ساتھ ہی ساتھ بدن بھی ہلنے لگتا ہے۔

(۵) آپہسرتِ (अपहसित) یہ پست مذاق کے لوگوں میں ہوتا ہے۔ اس میں آواز کافی اونچی ہو جاتی ہے۔ بدن کی تھوڑا سا ہٹ غیر مذہب ہو جاتی ہے اور آنکھوں میں پانی آ جاتا ہے۔ اس میں بہت پھوٹپھوٹ ہوتا ہے۔

(۶) اتہسرتِ (अतिहसित) اس میں آواز بہت اونچی ہو جاتی ہے۔ ہاتھ پیر بھی چلنے لگتے ہیں۔

ان حرکات کے علاوہ نفسیاتی طور پر اور مزاج کے لحاظ سے منہسی کے کئی اقسام ہیں۔ مثلاً پاکیزہ منہسی، عرض آئین منہسی، معنی نیر منہسی، خوفناک منہسی اور طنزیہ منہسی وغیرہ۔

۳۔ کمرن رس (करुण - रस)

بھو بھوتِ (भवभूति) کے مطابق کمرن اکیلا رس ہے اس کے علاوہ کوئی دوسرا رس نہیں ہوتا۔ ان کے مطابق کمرن رس کی دو قسمیں ہیں۔ اول سونشٹھ (स्वनिष्ठ) دوم پریشٹھ (परनिष्ठ) ذاتی نقصان یا بددعا وغیرہ سے ہونے والی تکلیف سے پیدا ہونے والا کمرن رس سونشٹھ (स्वनिष्ठ) کہلاتا ہے اور کسی غیر کے نقصان یا غم سے پیدا ہونے والا کمرن رس پریشٹھ (परनिष्ठ) کہلاتا ہے۔ کمرن رس کی نمونہ گیری کے بارے میں آچاریوں نے کسی عزیز شخص یا شے کے ختم ہو جانے اور آفت یا بد قسمتی سے دو چار ہونے کو کمرن رس کا سبب مانا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ کسی عزیز شخص یا شے کے ختم ہونے پر ہی کمرن رس پیدا ہو۔ اس شخص یا شے کو اگر کوئی نقصان پہنچتا ہے تو بھی کمرن رس پیدا ہو سکتا ہے۔

مستقل جذبہ۔ وہ شخص یا شے جو ناپید ہو گئی یا اس پر بلا نازل ہوئی ہو اس کے متعلق افسوس ہی کمرن رس کا مستقل جذبہ ہے۔

محرب اساسی۔ جس شخص کی موت واقع ہوئی وہ یا وہ دولت، گھر یا شے جو ختم ہو گئی، کمرن رس کے محرب اساسی کی شکل میں قبول کی جائے گی۔

محرب مہیج - عزیز شخص کی لاش پر نظر پڑنا، اسے جلانا یا دفن کرنا، اس کے اوصاف کو سننا، اس سے متعلق اشیاء پر نظر پڑنا، دوسرے آبدیدہ لوگوں کو دیکھنا، جاہ و ثروت کا غائب ہونا، بے مایہ شخص کی حالت زار اور اس کی فاقہ کشی وغیرہ؛ کمرن رس کے محرکات مہیج ہیں۔

اثرات - اوصاف کا بیان، چھاتی پیٹنا، مین کرنا، سسکیاں بھرنا، تقدیر کو کو سننا، مستقبل کی فکر، پچھاڑیں کھانا اور بے ہوش ہو جانا وغیرہ -
ترسیلی جذبات - والہا پن، افسوس، بے ہوشی اور دیوانہ پن وغیرہ۔

مثال -

سینے سے جب کہ ہو گئی برہمی ستم کے پار - گھوڑے پہ ڈگمگانے لگا ٹرنا مدار
رکھ کر جگر پہ ہاتھ پکارا وہ دلفگار - اے فاطمہ کے لعل! یہ خادم ہوانتار
اب شفقتِ امام حجازی کا وقت ہے
آقا یہی غلام نوازی کا وقت ہے
جس دم سنی امام ائمہ نے صدائے حر - چھاتی پہ ہاتھ مار کے بولے کہ ہائے حر
رو کر کہار فیتوں سے دیکھی دفاتر - خیمے میں پیٹنے لگی زینب برائے حر
کھینچی جوش نے آہ دل بیکار سے
نہلی ترپ کے فاطمہ زہرا مزار سے
میر انیس

ان اشعار میں جنابِ حر محرب اساسی ہیں۔ ان کی لغزش پاک محرب مہیج ہے۔
حضرت حر کا جناب حسینؑ سے گفتگو کرنا، اثرات اور ترسیلی جذبات ہیں۔

۴۔ ویرس (ویر-رس)

آچاریوں نے ویرس کی چار اقسام بتائی ہیں۔

(۱) دیا ویرس (دیا ویر رس)

اس رس کی نمونہ دیری وہاں ہوتی ہے جہاں کوئی بہادر شخص کسی مغموم اور

پریشان حال کو دیکھ کر اس کی مدد کرنے میں منہمک ہو جاتا ہے۔ اس کے اجزاء حسب ذیل ہیں۔

محرك اساسى - پریشان حال شخص

محرك مہیج - غم سے کراہنا، بین کرنا وغیرہ۔

اثرات - پریشان حال شخص سے ہمدردی کا اظہار، اس کا غم دور کرنے کے لیے کوشش کرنا، اس کی خدمت کرنا۔

ترسیلی جذبات - ضبط اور استقلال وغیرہ

(ب) دان ویرس (دان ویر رس) اس کے اجزاء حسب ذیل ہیں۔

محرك اساسى - کشکول، گرگڑانا، سوالی یا فقیر وغیرہ۔

محرك مہیج - مقدس مقام، مقدس دن یا تاریخ، خیرات کی اہمیت پر وعظ کو سنا وغیرہ۔

اثرات - کشکول کی عزت، دل کھول کر خیرات باٹنا۔

ترسیلی جذبات - خوشی، استقلال تحمل اور یاد وغیرہ

(پ) دھرم ویرس (دھرم ویر رس)

محرك اساسى - آسمانی کتابوں اور مذہبی کتابوں میں بتائے گئے راستے پر چلنے والا پاک باز سنت، صوفی، پادری وغیرہ۔

محرك مہیج - مذہبی کتب کا مطالعہ، وعظ و نصیحت، مندر، مسجد، گرگاہ گھر گر و دوارہ وغیرہ۔

اثرات - مذہبی کتب کا مطالعہ اور ان کو سنا، اچھائیوں کی حفاظت کے لیے پورا انہماک۔

ترسیلی جذبات - استقلال، تحمل اور رحم۔

(د) میٹھ ویرس (میٹھ ویر رس)

شاعری میں دراصل اسی رس کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ دنیا بھر کی رزمیہ

شاعری میں اس کی بہترین مثالیں دستیاب ہیں۔ عوام میں بھی ویرس سے مراد

یہ دھویرس ہے۔

حرک اساسی - دشمن

حرک ہیج - دشمن کی رجز خوانی، اس کی لاکار، جنگی موتی، میدان جنگ، دشمن کا فن جنگ وغیرہ۔

اثرات - دست و پا کا پھڑکنا، اپنی بہادری کا بیان، حملہ، فن حرب و ضرب، رسالہ بندی وغیرہ۔

ترسیلی جذبات - فخر، یاد، خوشی اور حس وغیرہ۔

قتال -

کہتا تھا گزرتوں کے اک ایک پہلوان رکھ دو یہ مشک اے اسدا لڑ کے نشان!

بڑھ کر جواب دیتے تھے عباسؑ نوجوان چہرہ لگاڑ دوں گا سنبھالے رہزبان

کیا منہ جو مشک لے کوئی جب تک یہ ہاتھ ہے

اے بے حمیتو! مری جاں اس کے ساتھ ہے

x

x

x

x

زخمی تھے پرفرس کو ڈپتے تھے بار بار چہرے پہ زخم کھا کے چھپتے تھے بار بار

بڑھ بڑھ کے غول فوج کے مٹتے تھے بار بار تن سر سے پانچ سات کے کٹتے تھے بار بار

دکھلا رہے تھے رنگ علیؑ کی لڑائی کا

اعدا کے خوں سے لال تھا سبزہ ترائی کا

میر انیس

۵۔ رُوڈررس (رودرس)

اس رس کا مستقل جذبہ غصہ ہے۔ کردار یا مناظر اور ترسیلی جذبات نیز مقدمات

کے اتصال سے فطری میلان کی شکل میں صاحب دل قاری یا سامع میں موجود غصہ مستقل جذبہ کی شکل میں ذائقہ دیتا ہوا رُوڈررس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

حرک اساسی - مجرم، دھوکا، غداری اور بے ایمانی کرنے والے افراد

حرک ہیج - جرم کرنا، تلخ کلامی، اکڑنا، آنکھیں دکھانا وغیرہ

اثرات - آنکھیں لال ہو جانا، ہونٹوں کا پھر پکنا، دانت پیسنا، تیوری چڑھانا،
بدن میں کپکپی، آلات جنگ اٹھالینا اور جیننا وغیرہ
ترسیلی جذبات - خف، تیزی، تندہی، شونخ اور یاد وغیرہ
مثال -

یہ سن کے پکارا عمر سعد جفا کار آنا ہے بڑا سبطِ پیمبر کا مددگار
اس پیر کو مہلت نہ دیا چاہیے زہار بڑھ کر کہا غازی نے کہ او ظالم غدار
میں تیری طرح دشمنِ شیرِ نہ نہیں ہوں
ہوں پیر تو واللہ پہلے پیر نہیں ہوں
گو ہاتھوں میں رعشہ ہے پہ او ظالم گمراہ! گر کوہ کو چاہوں تو اکھاڑوں صفتِ کاہ
ان ہاتھوں کی قوت سے ابھی تو نہیں آگاہ ہے قدر شناس ان کا یگر بند ید اللہ
پیری سے جو ہے پشت خمیدہ تو بجا ہے
جس خاک میں جانا ہے ادھر سر بھی جھکا ہے
میر انیس

۴۔ بھیانک رس (میانک-رس)

کردار یا مناظر اور اثرات نیز ترسیلی جذبات کے اتصال سے جب صاحبِ دل قاری
یا سامع کے قلب میں فطری میلان کی شکل میں موجود مستقل جذبہ خوف، طلوع ہو کر رس کی شکل
اختیار کر لیتا ہے تو بھیانک رس نمودیر ہوتا ہے۔

حرک اسامی - خوفناک شخص یا شے مثلاً شیر، ناگ، آگ، سیلاب، آٹو کی آواز، سونا گھر
بھوت، جن یا چوڑیل کا خیال وغیرہ۔

حرکِ مہیج - خوفناک شخص یا شے کی حرکات مثلاً شیر کی دھاڑ، تنہائی، سانپ کا
نیگنا اور زبان نکالنا، دریا کا تیز بہاؤ، آگ کی اونچی اونچی لپٹیں وغیرہ۔
اثرات - کانپنا، روئیں کھڑے ہونا۔ منہ کا رنگ اڑ جانا، آنکھیں پھٹنا، پسینہ
آ جانا اور بے ہوش ہونا وغیرہ۔

ترسیلی جذبات - فکر، بے ہوشی، تکلیف اور موت وغیرہ۔

مثال -

رنگ رو پھیکا ہے چہرے پہ ذرا تو نہیں
 داغ جیچک کے ہیں یہ خاتمہ زبور نہیں
 ہے دہانہ تو دیدہ تو زباں نہایت دراز
 کچھ بناوٹ ہے نہ انداز نہ عشوہ ہے نہ ناز
 چھوٹی گردن ہے گلاب رنگا بہت بے آواز
 طبع اقدس ہوں کیوں گندہ بغل سے ناز
 ناتراشیدہ ہے وہ کندہ تو دہا بھٹیں چوہا
 بیخبر انگشت نما جیسے پریشاں جا روہ
 ران پر گوشت نہیں اور نہ اس پر مچھلی
 ساق پر بال ہیں اور سخت ہے جیسے لکڑی
 پنجہ کندم کی طرح کچ ہے کڑی ہے اڑی
 انگلیاں پاؤں کی بدو نہ ہیں ٹیڑھی میڑھی
 پامیں چکر ہے تو مانند فلک کچ رفتار
 نام پر مارے ہر جانی کے پیرا ہزار

- طلسم ہوش ربا جلد ششم ص ۳۶۲
 سراپائے ملکہ تاریک شکل کش
 (خدا بخش لائبریری ایڈیشن)

۷۔ ویجئےتس رس (वीजतस-रस)

کریمہ چیزوں کو دیکھ کر یا سن کر مستقل جذبہ 'نفرت' طلوع ہوتا ہے جو متعلق منظر، اثرات اور
 ترسیمی جذبات کے اتصال سے ویجئےتس رس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

محرک اسامی - کریمہ شے، میلی کھیلی بدبو دار پوشاک، سڑا ہوا گوشت اور خون، مچھلی بازار،
 قصائی خانہ اور شیشاں گھاٹ وغیرہ

محرک نتیجہ - تیز بدبو، سڑے ہوئے گوشت میں کیڑوں کا رنگنا، مکھیوں کا بھینھنا، گدھ
 کوے اور کتوں کا سڑے ہوئے گوشت کو بھینھنا وغیرہ

اثرات - منہ پھیرنا اور تھوکانا وغیرہ

ترسیمی جذبات - دالہانہ لگاؤ بے نیازی اور اضطراب وغیرہ

ویجئےتس رس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ سڑے ہوئے گوشت وغیرہ، نفش اور شیشاں گھاٹ

کا ہی بیان کیا جائے بلکہ ایسی چیزیں بھی ویجئےتس کے اندر آجائیں گی جن کے لیے دل میں بیزاری اور

نفرت کا جذبہ پیدا ہو۔ آچاریہ بھرت نے بھتس کی اقسام بتائی ہیں۔ خالص (شودھ) (شوبھج) یا اور غیر خالص (اودھجی یا ایشودھ) خون وغیرہ کو دیکھ کر پیدا ہونے والا خالص اور کیڑے زیرِ جست وغیرہ کو دیکھ کر پیدا ہونے والے کو غیر خالص مانیں کہتے ہیں۔ آچاریہ بھرت فرماتے ہیں۔

वीभत्सः शोभजः शुद्ध उद्वेगी स्याद् द्वितीयकः
विष्ठाकृमिभिरुद्वेगी शोभजो रुधिरादिजः ॥

ناٹیہ شاستر ۸/۸

بہر حال جن اشیاء کو دیکھنے اور سننے سے کراہت یا نفرت کا جذبہ بیدار ہوا سے بھتس مان لینا چاہئے مثال۔ حقیقت میں دیونی قالبِ انسان میں سمائی ہوئی، سرِ مثلِ گنبدِ خام، سیاہ چہرہ نیلی کرتی، کئی تھکان کا لہنگا ازسرتا ناخن پا، بصورتِ دلِ کافر، سیاہ مثلِ پردہِ عکاس کے سراسر خطا ہے۔ حقیقت میں الٹا تو ہے۔ زبان منہ سے نکلی ہوئی رال ٹپک رہا ہے۔ دونوں ہاتھ زمین پر ٹیکے ہوئے بیٹھی جھوم رہا ہے۔ دشتِ جوان ایک جانب سر جھکائے مثلِ برگ بید کا پل رہا ہے۔ چہرے اُن بچاروں کے اُداس عالمِ ہنس ایک پہلو میں ششکا شراب کا اٹھایا منہ سے لگایا، غٹ غٹ پی گئی۔ ایک جوان کی ٹانگ پکڑ کے مع استخوان چبانا شروع کیا۔“

طلسم ہوش ربا جلد ششم ص ۱۴۲
(خدا بخش لائبریری ایڈیشن)

۸۔ اُدبھت رس (ادبھت-رس)

حیرت ناک چیزوں کو دیکھنے سے اُدبھت رس نو پذیر ہوتا ہے۔ مادرائی شے یا واقعہ کے ذریعہ بھی اُدبھت رس پیدا ہوتا ہے۔ آچاریہ بھرت کے مطابق اُدبھت رس کی نو پذیر ی مادرائی اشخاص سے ملاقاتِ باغ اور مقدس مقامات پر جانے، بزم، طیارے اور سحر وغیرہ کے امکانات وغیرہ کے سبب ہوتی ہے۔

مستقل جذبہ۔ حیرت

محرک اساسی۔ مادرائی یا حیرت ناک شے

محرك ہنج - حیرت ناک شے کا تجربہ

اثرات - روئیں کھڑے ہونا۔

ترسیلی جذبات۔ یاد، خوشی اور جوش وغیرہ

مثال -

کیوں نہ سو جاں سے ہو گلزار بہارِ معنی محو رنگینی تصویر سرسپائے نئی
یہ وہ صورت ہے کہ دیکھی نہ سنی ایسی کبھی تھی یہی شکل مقدس کہ ازل میں جو کھینچی

ناز سے خامۂ قدرت نے کہا واہ رے میں

بول اٹھا عارض پر نور کہ اللہ رے میں

کیسی تصویر! کہ ہے صبح بہارِ امکاں کیسی تصویر! کہ ہے آئینہ پرواز جہاں

کیسی تصویر! کہ ہے لوحِ قلم نورِ افشاں کیسی تصویر! کہ ہے ملک معورِ نازاں

سراپائے رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم

از محسن کاکوروی

یہاں تک تو آچار یہ بھرت کے آٹھ رسوں کا بیان پیش کیا گیا۔ بعد کے دو اور اہم رسوں

پر بھی اظہارِ خیال کرنا بھی میں ضروری سمجھتا ہوں۔

۹۔ شانت رس (شانت-رس)

آچاریہ وشونا تھہ (آचार्य विश्वनाथ) شانت رس کے متعلق فرماتے ہیں کہ اس کا

مستقل جذبہ بے نیازی ہے۔ اس کے محرك اساسی فانی دنیا کا اور اک اور عرفانِ حقیقت

ہیں۔ اس کے محرکات ہنج ہیں۔ زہاد اور فقر کے آستانے، مقدس مقامات، خوبصورت

جنگل اور اللہ والوں کی قربت، اس کے اثرات ہیں۔ خوشی، یاد، رحم اور بے نیازی وغیرہ

شانت رس کی قبولیت کے بارے میں تنازعات بھی رہے ہیں۔ آچاریہ بھرت نے رسوں کی

تعداد آٹھ مانی تھی۔ ان کے بعد آچاریہ دندھی نے اپنی تصنیف کا ویادش (کابھادش)

میں آٹھ رسوں کو پیش کیا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آچاریہ بھامہ بھی رسوں کی تعداد آٹھ

ہی مانتے تھے۔ سب سے پہلے آچاریہ اچھٹ نے نو رسوں کو قبول کیا اور انھوں نے شانت کو

پہلی بار پیش کیا۔ شانت رس کی مخالفت میں حسب ذیل دلیل دی گئی ہیں

(۱) آچار یہ بھرت نے اسے نہیں پیش کیا ہے۔

(۲) اسٹیج پر اسے پیش نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی نمونہ پیری عوام میں نہیں ہو سکتی۔

(۳) شانت رس میں محبت اور نفرت دونوں رکاوٹ ڈالتی ہیں۔ جب کہ دنیا محبت اور

نفرت سے خالی نہیں ہے۔ اس لیے یہ قلب کی فطرت کے مطابق نہیں ہے۔

لیکن ان دلیلوں کے خلاف بھی اظہار خیال کیا گیا ہے اور آچاریوں کا کہنا ہے کہ یہ ضروری نہیں ہے کہ آچار یہ بھرت نے اگر اسے اہمیت نہیں دی تو اسے قبول نہیں کیا جائے۔ چونکہ یہ ذائقہ کے لائق ہے اس لیے اسے قبول کیا گیا ہے۔ یہ کہنا کہ اسٹیج پر اس رس کی اداکاری نہیں ہو سکتی، بے بنیاد ہے۔ بہت سے ایسے رس ہیں جن میں استعمال ہونے والی حرکات کی اداکاری اسٹیج پر نہیں کی جاسکتی۔ ان حرکات کو ناٹھ شاستر میں اداکاری میں لانے کے لیے منع کیا گیا ہے۔ مثلاً بوسہ لینا، ہم آغوش ہونا وغیرہ (اب تو فلموں میں اسے قبول کر لیا گیا ہے) اس لیے شانت رس میں بھی اس متعلق حرکات کے اظہار کی ضرورت نہیں ہے۔ بلکہ فطری طور پر یادہ پستی کے خلاف اظہار کرنے سے ہی کام چل جاتا ہے۔ اداکار کے ذریعہ باطنی جدوجہد کو نمایاں کرتے ہوئے حصول صداقت کے لیے کئی کئی کوششوں کا اظہار ہی کافی مانا جاتا ہے یہ بات بھی اہم ہے کہ سبھی رس بھی اشخاص کے لیے مناسب نہیں ہوتے۔ شانت رس عوام کے لیے نہیں ہو سکتا یہ صحیح ہے۔ لیکن اگر آپ غور کریں تو شرنگار رس بھی تو سبھی کے لیے نہیں ہے ایک وہ شخص جو عبادت گزار ہے اور خالق حقیقی سے لو لگائے ہوئے ہے۔ اس کو شرنگار سے کیا لینا دینا؟

مثال -

نظرِ علم صاحبِ معراج ملا

اب چاہیے کیا تحت ملا تاج ملا

میر نہیں

بالیدہ ہوں وہ اوج مجھے آج ملا

منبرِ پنہشت سر پر حضرت کا علم

مانند حجاب ہستی انساں ہے

سینہ کشتی ہے ناخدا ایماں ہے میر نہیں

دنیا دریا ہے اور ہوس طوفاں ہے

لنگر ہے جودل تو ہر نفس بادِ مراد

۱۔ واتسلیہ رس (واत्سلت-رس)

اس رس کا مستقل جذبہ شفقت ہے۔

محکم اساسی - بچہ

محکم مہیج - بچے کی محسوم حرکتیں، توتلی بولی، ضد کرنا، کھیلنا، کودنا اور گر پڑنا وغیرہ
اثرات - والدین کا ہنسنا، خوش ہونا، بچے کی حرکتوں کو دلچسپی سے دیکھنا، گود
میں لینا، بچہ مٹا اور گہوارے میں جھلانا وغیرہ۔

ترسیلی جذبات - خوشی، تجسس وغیرہ سنیوگ میں اور اضطراب، الہانہ لگاؤ، غم اور
شعبہ وغیرہ ویوگ میں۔

شرنگار رس کی طرح واتسلیہ کی بھی دو قسمیں ہیں۔ اول سنیوگ واتسلیہ رس (سویوگ)

(واत्سلت رس) دویم ویوگ واتسلیہ رس (ویوگ واत्سلت رس) اول میں بچہ والدین
کے پاس رہتا ہے اور ان کی قربت میں رہ کر پلتا بڑھتا ہے۔ دویم میں بچہ اپنے والدین سے
بچھڑ جاتا ہے۔ ایسی حالت میں والدین کو بچے کی یاد آتی ہے۔

مثال -

(سنیوگ واتسلیہ)

وہ گورے گورے چہروں پہ زلفیں ادھر ادھر
کرتے گلوں میں نور بدن جن سے جلوہ گر
اختر سے وہ چمکتے ہوئے کان کے گہر
رشتکِ ہلال طوق، گلے غیرتِ قہر
ہیکل پہ نقش نامِ خدائے جلیل کے

تعویذ گم دنوں میں پر جب سیریل کے

مسجد میں آئے ہنستے ہوئے جب وہ گلبدن
خوشبو سے صحنِ مسجد جامع بنا چمن
تسلیم کو حسینؑ سے پہلے جھکے حسنؑ
خوش ہو کے مسکرانے لگے سرو ز من

بڑھ بڑھ کے خمِ سلام کو چھوٹے بڑے ہوئے

بیٹھے رہے رسولؐ، ملک اٹھ کھڑے ہوئے

میر انیس

(دیوگ و تسلیہ)

مثال نمبر ۱

کنگھی کسی کے ہاتھ کی بھاتی نہ تھی کبھی بے میرے لیٹے نیند انھیں آتی نہ تھی کبھی
بے ان کے ماں کی قبر پہ جاتی نہ تھی کبھی روئیں پسرا پہ ان کو رلاتی نہ تھی کبھی
میرے سوا کسی کو کبھی جانتے نہ تھے

جو تھی سو میں تھی ماں کو تو پہچانتے نہ تھے

ہر چند دونوں تھے مرے فرزند خمد سال پر ان کے آگے اُن کا مجھ کچھ نہ تھا خیال
راتوں کو جب لیٹتے تھے مجھ سے وہ فونہال میں کہتی تھی ہٹو! علی اکبر ہے میرا لال
وہ دونوں مرنے والے تو پہلو میں ہوتے تھے

پھیلا کے پاؤں یہ مری چھاتی پہ سوتے تھے

میرا نیس

مثال نمبر ۲ اور ۳

ایک بچہ پھول سا سب کو اکیلا کر گیا اب کھلا یہ باغ میں کیوں تئیاں گم گئیں

گر ادیا اسے ڈالی سے اس قدر جلائی ہوا ابھی تو مرا گل مکنے والا تھا
ظفر گو رکھپوری، چراغ چشم تر۔

اردو شاعری رسوں کی مثالوں سے بھری ہوئی ہے۔ جذبات نگاری اور ریس نظریہ کے

تعلق سے میری نظر میں میرا نیس اردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں
خبر محسوس ہو رہا ہے کہ آچار یہ بھرت کے اس نظریہ کی جامع اور مکمل مثالیں اردو شاعری میں
جس معیار کی موجود ہیں وہ ہندی شاعری میں دستیاب نہیں ہیں۔ ہاں برج بھاشا اور اودھی
میں اس معیار کی مثالیں ضرور موجود ہیں۔ یہ دونوں اردو اور ہندی کی علاقائی بولیاں
ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی یہ بولیاں زبان کے درجے پر فائز تھیں اور ہندی نیز اردو کی
نشوونما سے قبل یہ زبانیں ادبی حیثیت رکھتی تھیں۔ اردو اور ہندی کی ترقی کے ساتھ ان کی

حیثیت بولیوں کی رہ گئی لیکن ان میں ہوشعری سرمایہ دستیاب ہے اس کی ادبی حیثیت پر انگلی نہیں اٹھ سکتی اور رس نظریہ کے نقطہ نظر سے ان میں بہترین نمونے دستیاب ہیں۔

حواشی:

- ۱۔ ایچوئرس میمانا۔ ڈاکٹر امانند توری
- ۲۔ بھارتیہ کادبہ شاستر کے پرتندھ سدھانت۔ ڈاکٹر راج ویش سہائے ہیرا ص ۲۶



(ت) جذبات (भाव)

آچار یہ بھرت نے رس کی خصوصیات کا بیان کرتے ہوئے جذبات کی تشریح پیش کی تھی۔ اور انھوں نے فرمایا تھا۔

'विभावमुभावव्यभिचारि संयोगाद्रस निष्पत्ति'

یعنی جب مستقل جذبے کا مرکب (विभाव) اثر آفرینی (अनुभाव) اور مقبالت (व्यभिचारी भाव) کے ساتھ اتصال ہو تا ہے تو رس کی نو پذیری ہوتی ہے۔ آچار یہ بھرت کے اس اصول سے رس کے چار عناصر طے ہوئے یعنی مستقل جذبہ، محرک، اثر آفرینی اور مقبالت، ان چاروں کی تشریح ذیل میں کی جا رہی ہے۔

۱۔ مستقل جذبہ (स्थायी भाव)

بھارویا جذبہ اپنے آپ میں ایک غیر واضح لفظ ہے مگر آचार یوں نے اس لفظ پر مختلف ادوار میں مختلف آراء پیش کی ہیں۔ ان کی روشنی میں بھارویا جذبہ کے بارے میں یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ مستقل جذبات صاحب دل قاری، سامع یا ناظر کے قلب میں فطری طور پر موجود وہ میلانات ہیں جن کا مستقل وجود رہتا ہے۔ یہ میلانات پڑھے لکھے، غیر پڑھے لکھے، عقل مند اور بیوقوف سبھی کے قلب میں موجود رہتے ہیں جو موقع محل کے حساب سے جاگتے یا سوتے رہتے ہیں۔ یہ میلانات دوسرے ذیلی میلانات کے مقابلے زیادہ تیز، فعال اور لطیف ہوتے ہیں۔ ان میلانات کی بنیاد غرور (अहंकार) ہے جس کی دو خصوصیات ہیں۔ اول محبت (राम) دوم نفرت (द्वेष) ان دونوں کا مزاج ترتیب کے لحاظ سے مسرت آمیز اور غم آمیز ہوتا ہے۔ باقی ذیلی میلانات کثیف اور عارضی ہوتے ہیں۔ ان کی تعداد زمان اور مکان نیز ماحول کے اعتبار سے بے شمار ہے۔ یہ سبھی قلبی اور جسمانی رد عمل کی شکل میں ہوتے ہیں اور کم فعال ہونے کے

سبب تھوڑی دیر کے لئے اپنا طلسم دکھا کر سو جاتے ہیں۔ آچار یوں نے عملی اعتبار سے ان کی تعداد کا تعین کرنے کی بھی کوشش کی۔ لیکن اس بات پر وہ مصر نہیں ہوئے کہ ان کی تعداد بس اتنی ہی ہے۔ مستقل جذبات کے بارے میں انھوں نے لچک نہیں دکھائی اور پہلے متعین کی گئی تعداد پر ہی انھوں نے اصرار کیا۔ ان کی تعداد کس ہے۔ جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔ افسوس (شوک) ۲۔ ہنسی یا شگفتہ دلی (ہاس) ۳۔ جنسی میلان (رقت)

۴۔ اطمینان (شام) ۵۔ حوصلہ یا بہادری (उत्साह) ۶۔ حیرت (विस्मय)

۷۔ خوف (مہ) ۸۔ نفرت (जुगुप्सा) ۹۔ غضب (क्रोध) ۱۰۔ شفقت (वात्सल्य)

۲۔ محراب (विभाव)

محركات کے حدود میں پوری کائنات آجاتی ہے۔ اس دنیا میں ہر شے محک ہے۔ دنیائے فانی سے الگ مادرائی عناصر بھی محركات ہیں۔ ان محركات میں وہ اشخاص اور اشیاء آتی ہیں جن سے کسی بھی شخص قلبی لگاؤ ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ حالات اور کوششیں بھی ہوتی ہیں جن کے سبب قلبی حالات میں ایجان پیدا ہوتا ہے۔ یہ محركات ہی مستقل جذبات کا سبب ہیں۔ کیوں کہ ان سے ہی مستقل جذبات میں اضطراب پیدا ہوتا ہے۔ محک کی قسمیں ہوتی ہیں۔ اول محک اسامی (आलम्बन) دوم محک ہیج (उद्दीपन) محک اسامی سے مراد اس شخص یا شے سے ہے جو صاحب دل قاری میں موجود مستقل جذبہ کو جگانے کا سبب بنتی ہے۔ محک ہیج، محک اسامی کے اضطراب اور ارتعاش کی شکل میں طلوع ہوتا ہے۔

۳۔ اثرات (انुभाव)

اُن سے مراد ہے عقب چونکہ یہ محک یعنی دِجھاؤ کے بعد طلوع ہوتا ہے اس لئے اسے اُنجاؤ کہا جاتا ہے۔ اس کو تجربہ کے ذریعہ حاصل کرنا ہی اُنجاؤ کا خصوصی عمل ہوتا ہے۔ اُنجاؤ ہی قاری، ناظر یا سامع کو مستقل جذبات کا ادراک کراتا ہے۔ اُنجاؤ و جسمانی میلانات ہیں جن کے ذریعہ رن جننگی اختیار کرتا ہے۔

آچار یہ بھرت نے اداکاری کے ضمن میں اُنجاؤ کی تین سی باتیں ہیں۔ اول مکالماتی (واچک) دوم عضوی (آگیک) سوم فطری (ساتیک) آچار یہ بھرت نے اُنجاؤ

جذبات کو بیان کرتے ہوئے آٹھ فطری جذبات کا بیان بھی کیا ہے۔ یہ آٹھوں جذبات اس طرح ہیں اسکے (ست) ۲۔ پسینہ (سُود) ۳۔ رنگے کھڑا ہونا (سوماچ) ۴۔ آوازیں تبدیلی (سُوربہد) ۵۔ تھڑھڑاہٹ (وِپٹھ) ۶۔ رنگ روار بجانا (وِپٹھ) ۷۔ آنسو (اِشْر) اور ۸۔ بے ہوشی (پلے)۔ آچاریہ دتھوناٹھ نے فطری طور پر طلوع ہونے والے قلبی میلانات کو فطری جذبات (ساتوئیک باو) مانا ہے چونکہ فطرت باطن میں قیام پذیر ہوتی ہے اس لئے اس سے پیدا ہونے والے سبھی جذبات باطنی کہلائیں گے۔ سبھی فطری جذبات اُبھار دیا اثرات کی جماعت میں ہی شامل ہیں۔ لیکن ان کا بیان خصوصیت کے ساتھ اثرات سے الگ کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ انسانی جسم میں اچانک طلوع ہوتے ہیں۔ اسی لئے انھیں فطری طور پر ظاہر ہونے والا کہا جاتا ہے۔

۴۔ منقلبیات یا ترسیلی جذبات (سَاحاری باو یا وِیباہاری باو)

چونکہ یہ جذبات مختلف طرح سے رتوں کی طرف مائل ہو کر رفتار پکڑتے ہیں اس لئے انھیں ترسیلی جذبات بھی کہا جاتا ہے۔ ان جذبات کی ترسیل مکالماتی، عضوی اور فطری ہوتی ہے۔ جس طرح سمندریں لہریں اٹھتی اور گرتی ہیں۔ اسی طرح قلب میں موجود مستقل جذبہ میں ترسیلی جذبات عمل پذیر ہوتے ہیں۔ ان کا مدد جزر مستقل جذبہ کے مطابق ہوتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ یہ جذبات مستقل جذبات کے معاون ہوتے ہیں۔ ترسیلی جذبات کی تین خصوصیات ہیں۔ اول یہ کہ ترسیلی جذبات، مستقل جذبہ کو براہِ نیچرہ کر کے اس کو رتوں کی حالت میں پہنچاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ترسیلی جذبات مستقل جذبہ میں ہی ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ تیسرے یہ کہ یہ لہریں یا عارضی جذبات ہیں ان کا مستقل نہ رہنا ہی ان کی خصوصیت ہے۔ آچاریوں نے ترسیلی جذبات کی تین تین اقسام بتائی ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔ شکستہ دلی (نِوِند)

عام آدمیوں میں غربت، بیماری، درِ ظلم اور منزل کا حصول نہ ہونے کے سبب اور بہت تین فطرت والے افراد کے دلوں میں کائنات پر غور و فکر کرنے کے سبب شکستہ دلی پیدا ہوتی ہے لمبی آہیں بھرنے، چہرے پر مایوسی اور تنہائی پسندی وغیرہ اس کے اثرات (انوباو) ہیں۔

۲۔ سستی (لالہ)

جسم کی واماندگی کے سبب ایک طرح کے درد کا احساس ہی سستی کہلاتا ہے۔ الٹی ہونا، فاقہ، ذہنی پریشانی، زیادہ شراب پینا، جنسی اختلاط، کسرت کی زیادتی، لباس سفر، بھوک، پیاس اور خواب وغیرہ کے سبب یہ تریسلی جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ دھیمی آواز، لغزیدہ رفتار اور صمت کے بارے میں شبہ بیدار ہونا اس کے اثرات ہیں۔

۳۔ اندیشہ (شاکا)

دوسرے کے مقابلہ اور اپنی کمیوں کے سبب کسی آفت کا امکان ہی اندیشہ کہلاتا ہے۔ حکومت کا خوف، چوریاڈا کو اور گناہ سرزد ہونے سے کسی آفت کے امکان کے بارے میں سوچنا ہی اندیشہ ہے۔ بیقرار ہو کر ادھر ادھر دیکھنا، منہ کا سوکھ جانا، لبوں پر بار بار زبان پھیرنا، چہرے کے رنگ میں تغیر آجانا اور کپکپی پیدا ہونا اس کے اثرات ہیں۔

۴۔ حسد (اسویا)

دوسرے کی ترقی دیکھ کر غم زدہ ہونا ہی اس تریسلی جذبے کی خصوصیت ہے جس شخص کو ترقی مل گئی ہو اس کی غیبت کرنا، اس کی نافرمانی کرنا اور بے سبب غصہ کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۵۔ محنت (شرم)

یہ صرف ایک جسمانی رد عمل ہے۔ آچار یہ بھرت نے جنسی اختلاط، سفر اور کسرت وغیرہ کو اس کا سبب مانا ہے۔ سانس پھولنا، نیند آنا، اور انگڑائی لینا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۶۔ مہستی (مد)

شراب پینے سے پیدا ہونے والی بے چینی کو مد کہتے ہیں۔ اس میں بے ہوشی آمیز انبساط کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس کی بھی تین صورتیں ہیں۔ پہلی صورت میں سو جانا، ہنسنا، گانا، مذاق کرنا اور لڑکھڑانا وغیرہ آتے ہیں۔ دوسری صورت میں آنکھیں گھومنا، ہاتھ پیر پٹکنا، الفاظ صحیح ادا نہ ہونا آتے ہیں۔ آخری صورت میں قے کر دینا، گالی دینا، جھیننا، یادداشت ختم ہو جانا، راز کی باتوں کو بھی سر عام کہنا، تھوکرنا، چلنے پھرنے سے عاری ہو جانا اس تریسلی جذبہ کے اثرات ہیں۔

۷۔ اطمینان (धृति)

علم اور قوت وغیرہ کے سبب بغیر کسی اضطراب کے اعمال کے نتائج کا سامنا کرنا یا غم اور خوشی دونوں حالتوں میں پرسکون رہنا ہی ”دھرتی“ ہے۔ ہر صورت حال میں خود کو قابو میں رکھنا، خوشی آمیز گفتگو کرنا اور اس طرح چہرے پر انبساط آمیز رنگت کا موجود رہنا اس کے اثرات ہیں۔

۸۔ کاهلی (आलस्य)

یہ بھی ایک جسمانی حالت ہے۔ زیادہ تر سیری اور بیماری نیز عیش و عشرت کے سبب کام نہ کرنے کی خواہش ”آلسیہ“ ہے۔ اچاریہ بھرت کے مطابق کاہلی کی نو بیماری، محنت وغیرہ محکات کے ذریعہ ہوتی ہے۔ عام زندگی میں رذیل طینت افراد اور خواتین کی محنت سے بیزاری کو ہی کاہلی کہا جاتا ہے۔ جہاں فی لینا، بیٹھے رہنا، لیٹے رہنا اور پندرہ رہنا اس کے اثرات ہیں۔

۹۔ افسوس (विषाद)

خواہش کا پورا نہ ہونا، منزل کا نہ ملنا یا راجہ، استاد یا بزرگ سے کی گئی گستاخی سے پیدا ہونے والے احساسِ جرم کو ”ویشاد“ کہا جاتا ہے۔ ایسی صورت حال میں آہیں بھرنے، مددگار کی تلاش میں سرگرداں رہنا، دل میں درد کو محسوس کرنا، تقدیر کو برا بھلا کہنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۰۔ شغور (मति)

اخلاقیات اور اچھے برے کی تمیز سے شفاف صورت حال کو شناخت کر لینا ہی ”مَت“ کہلاتا ہے دوسرے الفاظ میں حقیقت کو پہچان لینا ہی ”مَت“ ہے۔ معنی کی شناخت کرنا، شاگردوں کو درس دینا اور اخلاقیات وغیرہ کا مطالعہ کرنا اس کے اثرات ہیں۔

۱۱۔ فک (चिन्ता)

تنا کا پورا نہ ہونا اور بلایا آفت کے نازل ہونے سے قلب میں اضطراب کی حالت کا پیدا ہونا ہی ”چنتا“ ہے۔ غربت، بے مانگی، حصولِ تنا کا دھیان وغیرہ فکر کی اساس ہیں جسم میں سستی، غم و غم میں کھوئے رہنا، زمین پر لگیوں کھینچنا، گم صُم رہنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۲۔ لگاؤ (मोह)

خوف، ہجر اور غم وغیرہ کے سبب پیدا ہونے والے اضطراب کو ”موہ“ کہتے ہیں۔ اس موہ حالت میں

ادراکِ حقیقت کا فقدان رہتا ہے۔ حادثہ، بلاؤں کا نزول، پرانی دشمنی کی یاد وغیرہ اس کے اسباب ہوتے ہیں۔ حواس کا مست پڑ جانا، قوتِ فیصلہ کا فقدان ہونا، کسی شے کو اچھی طرح دیکھ نہ پانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۳۔ خواب (स्वप्न)

آچاریوں کے مطابق نیند کی حالت میں بھی ہونے والے محسوسات اور تجربات کو سوچنے، کہا جاتا ہے۔ جدید تفصیلات یہ مانتی ہے کہ تحت الشعور میں موجود دہی ہوئی خواہشات کا نیند کی حالت میں پوری ہو جانا ہی خواب ہے۔ یہ خواب خوشی آمیز اور غم آمیز دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ اس لئے اس کے اثرات بھی خوشی آمیز اور غم آمیز ہوتے ہیں۔ روئیں کھڑے ہو جانا، رونا، خوش ہونا گھبرا جانا اور اچانک اٹھ بیٹھنا یا چیخ پڑنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۴۔ جاگنا، ادراک (विवोध)

نیند سے جاگنا یا حقیقت جاننے کے بعد حاصل ہونے والی تازگی کو بوجھ، کہا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے غذا لینے کے بعد اس کے خراب اثرات، بد خوابی، تیز آواز کی سماعت یا لمس کے سبب جاگ پڑنے کو بوجھ، کہا ہے۔ انگڑائی لینا، آنکھیں ملنا جسم ملنا، بستر سے اٹھ کر بیٹھ جانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۵۔ یاد (स्मृति)

تجربہ میں آئی ہوئی کسی شے کی بنیاد پر اس سے ملتی جلتی شے کا علم، یا اس ملتی جلتی شے کی بنیاد پر تجربہ میں آئی ہوئی اس شے کو یاد کرنا ہی 'سمرت'، کہلاتی ہے۔ آچاریہ بھرت کا قول ہے کہ غم آمیز یا خوشی آمیز جذبات کو یاد کرنا ہی 'سمرت' ہے۔ سر کا اپنا بے حس و بے حرکت ہونا، خوشی یا غم کا اظہار کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۶۔ جذباتِ انتقام (अमर्ष)

بدلہ لینے کے جذبہ کو ہی 'امرش' کہتے ہیں کسی شخص کے ذریعہ ذلیل ہونے پر یا اسکے جرم پر بدلہ لینے کا جذبہ پیدا ہونا ہی 'امرش' کہلاتا ہے۔ سکوت اختیار کر لینا، آنکھیں سرخ ہو جانا سخت کلامی کرنا، دھمکی دینا، ہاتھ بار بار اٹھانا، جسم میں لرزش وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

۱۷۔ تفاخر (تفاخر)

طاقت، علم، دولت، خوبصورتی وغیرہ کی زیادتی کے سبب خود کو دوسروں سے بہتر سمجھنا ہی دگرگو، کہلاتا ہے۔ آچاریہ ہجرت کا تول ہے کہ تفاخر کی نمونہ، حسن، شباب، علم، طاقت اور دولت کی زیادتی کے سبب ہوتی ہے۔ دوسروں کی بے عزتی کرنا، کسی کی بات پر غور نہ کرنا، گستاخی کرنا، سوال کرنے پر خاموش رہنا، سخت کلامی کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۸۔ جستجو (औत्सुक्य)

منزل پالینے کی شدید خواہش کو 'اوتسکھ' کہتے ہیں۔ اس جذبہ میں تاخیر کو برداشت نہ کر پانے کا میلان بہت شدید ہوتا ہے۔ لمبی سانس لینا، فکر میں غلطاں رہنا، دل کی دھڑکن تیز ہو جانا، پسینہ آنا، سونے کی خواہش کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۹۔ خود پوشیدگی (अवहित्य)

اپنی حالت کو چھپانا ہی 'اوتسکھ' کہلاتی ہے۔ آچاریہ ہجرت کے مطابق خوف، پشیمانی، شکست اور تفاخر وغیرہ جذبات کے سبب اس ترسیلی جذبے کی نمو ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں کسی سبب سے پیدا ہونے والے جذبہ کو چھپانا 'اوتسکھ' کہلاتا ہے۔ موجود موضوع سے ہٹ کر کسی دوسرے موضوع پر بات شروع کر دینا، سرخم کر لینا، دوسری طرف دیکھنا، اٹھ کر چل پڑنا مصنوعی استقلال کا مظاہرہ کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۰۔ عاجزی (दैत्य)

غم، پریشانی، غزبت یا جرم وغیرہ کے سبب اپنے لیے احساس کمتری کا اظہار کرنا 'دینیا' کہلاتا ہے۔ چہرے پر ادا اسی چھا جانا، چہرے کو کپڑے سے ڈھانپ لینا، دوسروں کے سامنے بولنے یا جانے میں شرم کا احساس ہونا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۱۔ خوشی (हर्ष)

منزل کو پانے یا حسب خواہش کسی شے کا حصول ہونے سے جو انبساط آمیز سکون ملتا ہے اسے 'ہرش' کہا جاتا ہے۔ چہرہ کھل جانا، شیریں کلامی، آنکھوں میں چمک آ جانا، انکساری آنا اور آنسو آ جانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۲۔ پسکت قلبی (بہت)

قلب کا خود میں سمٹ جانا یا بیدار عالمی، قسم توڑ دینے یا شکست وغیرہ کے سبب پیدا ہونے والا افسوس ہی 'وریدا' کہا جاتا ہے۔ کوئی شخص جب اپنی غلطی کا احساس کرتا ہے تب دل میں کھینچاؤ پیدا ہوتا ہے۔ اس صورت حال کو 'وریدا' کہا جاتا ہے۔ چہرے پر ادا سی چھاجانا، ناخن کاٹنا، زمین پر لکیریں کھینچنا اور منہ ٹیڑھا کر لینا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۳۔ غضب ناکی (اگر)

بہادری، جرم، برائی اور بے عزتی وغیرہ کے سبب قلب میں پیدا ہونے والے جذبہ کو 'اگر' کہتے ہیں۔ اس میں سخت کلامی، متعلق شخص کو دبوچ لینا، اسے پیٹنا یہاں تک کہ اسے مار ڈالنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۴۔ نیند (نیت)

خارجی حالات سے چھٹکارا اور قلب کو اپنے عالم غفل سے آزادی دینا ہی نیند کے اسباب ہیں۔ زیادہ محنت، ذہنی پریشانی، شراب نوشی اور کاہلی وغیرہ کے سبب نیند پیدا ہوتی ہے آنکھوں کا بھاری ہونا، آنکھیں بند ہونا اور جسم بھاری ہونا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۵۔ مرض (بیماری)

یہ ایک جسمانی حالت ہے۔ کسی بیماری یا بحر سے پیدا ہونے والے ذہنی انتشار کو 'ویادھ' کہا جاتا ہے۔ آچاریوں کا قول ہے کہ درحقیقت 'ویادھ' ایک ذہنی خلفشار ہے جو جذبات کے مدد جزر سے نمونپاتا ہے۔ جسم کو ڈھانپنا، روئیں کھڑے ہونا، منہ کا خشک ہو جانا، ہاتھ پیر ٹسکنا، کپڑوں کو جسم سے ہٹانا، ٹھنڈا مشروب طلب کرنا، چیخنا چلانا اور کاہلنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۶۔ نزاع (منازعہ)

موت سے قبل کی حالت جب جسم میں روح موجود رہتی ہے مگر وہ جسم سے جدا ہونے والی ہوتی ہے ایسی حالت میں جسم بے حس و حرکت ہو جاتا ہے۔ مرنے والا اپنے عزیز و اقارب کو دیکھ کر سرگوشی کرنے لگتا ہے۔ آنکھیں بند کرنا، کھانسی اور جھپکی وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۷۔ مرگی (अपस्मार)

افسوس، خوف، نفرت اور ہجر کے سبب پیدا ہونے والے مرض کو اَپْسِمَار کہتے ہیں۔ یہ بھی ایک جسمانی حالت ہے۔ جسم کا ٹوٹنا، منہ سے جھاگ نکلنا اور عارضی طور پر بے ہوش ہو جانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۸۔ اضطراب (आवेग)

آفت یا خوشی کی زیادتی سے ہی آؤنگیا پیدا ہوتا ہے۔ خوشی سے منور ہونے والے اضطراب سے قلب میں کچھناؤ پیدا ہوتا ہے جبکہ آفت یا اچانک غم کے سبب قلب میں مستی آجاتی ہے۔ خوشی پیدا ہونے والے اضطراب میں شخص اپنے عزیزوں سے لپٹ جاتا ہے۔ غم سے پیدا ہونے والے اضطراب میں شخص ادھر ادھر بھاگنے لگتا ہے۔ اپنی حفاظت کی کوشش کرتا ہے۔ یہی کوششیں اس کے اثرات ہیں۔

۲۹۔ ۱۵ ہشت (वास)

جب کسی نقصان کے امکان کی وجہ سے خوف کا احساس ہونے لگتا ہے تو ایسی حالت کو تیراس کہا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے اس جذبہ کا سبب آندھی، طوفان، بجلی کا کوڑکنا، سیلاب اور خونخوار درندہ کا سامنے آ جانا وغیرہ بتایا ہے۔ حیرت زدہ ہو جانا، روئیں کھڑے ہو جانا، جسم کا پینا اور چیخ نیز پکار اس کے اثرات ہیں۔

۳۰۔ دیوانگی (उन्माद)

جنسی جذبے کی شدت، افسوس اور خوف کے سبب اُمناد پیدا ہوتا ہے کبھی بار بار ایسا بھی ہوتا ہے کہ بے پناہ خوشی ملنے سے بھی اُمناد پیدا ہوتا ہے۔ پیرشکا، بین کرنا، بے سبب ہنسنا اور بے سبب گانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۳۱۔ مسکتہ (जड़ता)

خوشی ملنے پر یا غم ملنے پر کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ آدمی حیرت زدہ ہو جاتا ہے۔ ٹپکی لگا کر دیکھنا، خاموش ہو جانا اور ایک دم ساکت ہو جانا اس کے اثرات ہیں۔

۳۲ - شوخی (चपलता)

محبت کی زیادتی یا مخالفت کی زیادتی کے سبب قلبی سکون کا درہم برہم ہو جانا ہی چمکتا ہے
آزادی سے ادھر ادھر گھومنا، کسی کی بات نہ ماننا، دوسروں کی پروا نہ کرنا وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

۳۳ - بحث مباحثہ (वितर्क)

دلائل کے ذریعہ بحث کر کے شک و شبہات کو ختم کرنا ہی 'وِتْرُک' ہے۔ یہ ایک ذہنی اور عقلی
عمل ہے۔ انگلی بچانا، مختلف دلائل پیش کرنا، سر ہلانا اور پیشانی پر ہاتھ رکھنا وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔
جدید ماہرین نفسیات جی۔ وی۔ فیملین اور آر۔ ایس۔ وڈ ورتھ (R.S. Woodworth)
نے انسانی جذبات کی تقسیم کی ہے وہ بہت کچھ سطور بالا میں بیان کئے گئے مقلبات سے ملتی جلتی ہے
یہ ترسیلی جذبات رس کے حصول میں جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے مستقل جذبے کی مدد کرتے ہیں۔
اس لئے ان کی بھی بہت اہمیت ہے۔ مگر یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ ان ترسیلی جذبات میں
قلبی، ذہنی اور جسمانی رد عمل اور حرکات بھی شامل ہیں۔ اس لئے ان میں سب کے سب جذبات
سہیں ہیں۔



(ط)

عام ترسیل (ساधारणीकरण)

آچاریہ ابھنوگپت، آچاریہ مہٹ، آچاریہ آندو درشن اور ہندوت راج جگناتھ نے عام ترسیل (ساधारणीकरण) کے نظریہ پر روشنی ڈالتے ہوئے فرمایا ہے کہ ”تخلیق کا جب کسی مخصوص

اور جمال آفریا سلوب میں الفاظ کا استعمال کرتا ہے تب شعر میں مجازی معنی نمود پانا ہے۔ سبب، عمل اور دھات کی شناخت کرانے والے الفاظ کے باہمی اور متناسب اتصال سے ہی شعر کی تخلیق ہوتی ہے۔ شعر میں استعمال ہونے والے بعض الفاظ سبب یعنی محرک، مہیج کی شناخت کراتے ہیں۔ یہ شناخت کرانے والی قوت، محرک رمزیہ اظہار (भावक-व्यंजन) کہلاتی ہے۔ بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں جو اس شعر میں عمل یعنی اثرات (अनुभाव) مثلاً فطری، عضوی، مکالماتی اور زیبی (सात्विक، آگیک، واچیک، آہارک) اثرات کی شناخت کراتے ہیں۔ اس قوت کو اثراتی

رمزیہ اظہار (अनुभावन-व्यंजन) کہا جاتا ہے۔ بعض الفاظ سے معاونت دینے والے عناصر یعنی ترسیلی جذبات (संचारी-भाव) کی شناخت ہوتی ہے۔ یہ شناخت کرانے والی قوت ترسیلی رمزیہ اظہار (संचरण व्यंजन) کہلاتی ہے۔ واضح ہوا کہ اس محرک، اثراتی اور ترسیلی رمزیہ اظہار کے عمل کو ہی عام ترسیل (साधारणीकरण) کہا جاتا ہے۔

مراد یہ ہے کہ ڈرامے کو دیکھنے کے دوران یا شعر کو پڑھنے کے دوران محرک، اساسی (आलम्बन) محرک، مہیج (उद्दीपन) اثرات (अनुभाव) اور ترسیلی جذبے کو ڈراما، شعر

میں آئے ہوئے کسی کردار کا سمجھ کر سامع یا ناظر انھیں سبھی سامعین یا ناظرین سے متعلق سمجھنے لگتا ہے۔ اس احساس کے عمل میں سامع یا ناظر اسے اپنا احساس بھی تصور کرنے لگتا ہے۔ اس طرح بار بار اس تصور کے چلتے ہوئے محرک، اثرات اور ترسیلی جذبات ناظر یا سامع کے قلب کا غیر منقسم حصہ بن جاتے ہیں یہاں تک کہ سامع یا ناظر یا قاری خود محرکات، اثرات

اور ترسیلی جذبات کا غیر منقسم حصہ بن جاتے ہیں۔ اس عمل سے ناظر، سامع یا قاری کا وہ مغالطہ دور ہو جاتا ہے کہ محرکات، اثرات اور تعلقات یا ترسیلی جذبات کا اپنا الگ الگ وجود ہے۔ اس وقت محرکات وغیرہ کے جس بنیادی کیف، آگے علم کی نور پاشی ہوتی ہے اس کو ہی رس کہا جاتا ہے۔ اس بات کو ایک مثال سمجھایا جاسکتا ہے ”مغل اعظم“ فلم میں شہزادہ سلیم کے ہجر میں انارکلی کو ترپتے ہوئے دیکھ کر ناظر بھی انارکلی کے ہجر کے غم کو اپنا غم سمجھنے لگتا ہے اور اس عمل میں وہ خود کو انارکلی سمجھنے لگتا ہے۔ اور شہزادہ سلیم کو محرک اساسی اور انارکلی کے اثرات اور ترسیلی جذبات کو اپنے اثرات اور ترسیلی جذبات تصور کرنے لگتا ہے۔ یہ عمل ہی عام ترسیل (ساधारणीकरण) ہے۔ اور اس عام ترسیل کے ذریعہ ہی ناظر، سامع یا قاری کو رس حاصل ہوتا ہے۔

آچاریہ ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) بھی عام ترسیل (साधारणीकरण) کے نظریہ کو تسلیم تو کرتے ہیں لیکن وہ اس ضمن میں آچاریہ بھٹ نایک (भट्टनायक) سے اختلاف کرتے ہیں۔ بھٹ نایک کا تصور یہ ہے کہ ناظر یا قاری کسی ڈرامے یا شاعری کے ہیرو یا کرداروں کو عام مان کر رس کے تجربہ سے دوچار ہوتا ہے۔ لیکن آچاریہ ابھنوگپت کا تصور یہ ہے کہ ناظر جب بے لوث جذبے سے تصور کرنے لگتا ہے کہ اُس کے قلب میں انبساط یا لذت کا تجربہ جس طرح ہو رہا ہے وہی تجربہ ہر صاحب دل کے قلب میں ہوتا ہے اور تبھی اس کے قلب میں رس نمود پاتا ہے۔ وہ شہزادہ سلیم اور انارکلی کو دیکھ کر یہی سمجھنے لگتا ہے کہ وہ خود شہزادہ سلیم اور انارکلی ہے اور اس احساس سے ہی اُسے رس کا حصول ہوتا ہے۔ آچاریہ ابھنوگپت کا خیال ہے کہ ناظر کے قلب میں جو مستقل جذبات فطری طور پر ہمہ وقت پوشیدہ طور پر موجود رہتے ہیں وہ محرکات اور ترسیلی جذبات کے ذریعہ جاگ پڑتے ہیں۔ مطلب یہ کہ رس پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک عمل کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے یا جاگ پڑتا ہے۔ اس بلے میں آچاریوں نے چند عملی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

۱۔ سبھی آدمیوں میں سبھی مستقل جذبات موجود نہیں رہتے مثلاً خوف کا جذبہ ہر شخص میں ہوتا ہے۔ جنسی جذبہ، ہنسی، افسوس، غضب، بیعت اور نفرت کے جذبات زیادہ تر لوگوں میں موجود رہتے ہیں۔ جب کہ دلیری کا جذبہ سب میں نہیں پایا جاتا، بڑے دل شغف میں دلیری نہیں ہوتی۔ اس لئے بنیادی طور پر یہ غلط ہے کہ ہر شخص میں اُنہوں مستقل جذبات میلان کی شکل میں موجود رہتے ہیں۔

تجربہ کی زندگی گزارنے والے افراد میں فطری طور پر مستقل جذبات فنا ہو جاتے ہیں۔

۲۔ ناظر کبھی بھی ڈرامے کے خصوصی کردار کو معمولی یا عام نہیں مانتا۔ مثلاً راماین فلم میں وہ رام کو اوتار مان کر ہی دیکھتا ہے اور اپنی عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔

۳۔ ناظر یا قاری کے جذبے کو اتنی مہلت نہیں ملتی کہ وہ اپنے احساس یا تجربہ کو کبھی ناظرین یا قارئین کا تجربہ یا احساس سمجھنے لگے

بہر حال یہاں ایک مغالطہ کا ازالہ ضروری ہے کہ تخلیق میں جو کردار ہوتے ہیں وہ ڈرامہ نگار یا شاعر کے قلم کے ذریعہ پیدا ہونے والے کردار ہوتے ہیں نہ کہ تاریخی یا اصلی کردار۔ ظاہر ہو اگر ڈرامہ میں اصل کردار کی اداکاری کوئی اداکار کرتا ہے۔ ایسی صورت حال کے پیش نظر ہی آچاریہ دھننجنے (धनंजन्य) اور آچاریہ دھنیک (धनिक) نے یہ فرمایا کہ شاعری کے مطالعہ یا ڈرامہ کو دیکھنے کے دوران ناظر یا قاری کے سامنے اصل تاریخی شخصیت نہیں ہوتی ہے بلکہ اصل تاریخی شخصیت کی جگہ اس کی وہ شخصیت ہوتی ہے جسے شاعر یا ڈرامہ نگار نے اپنے قلم کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ اس لئے آچاریہ دھننجنے مانتے ہیں کہ ایسے تاریخی کرداروں کے بارے میں ناظر اگر پہلے سے ہی عقیدت رکھتا ہے، تو وہ ڈرامہ دیکھنے کے دوران اس جذبہ عقیدت کو اتنی اہمیت نہیں دے پاتا وہ تو اصل کردار کے بارے میں اداکار کی اداکاری سے پیدا ہونے والے رد عمل کا اسیر ہو جاتا ہے اور اس طرح اسے رس کا حصول ہوتا ہے مطلب یہ کہ راماین کے رام اس ناظر کے لئے عقیدت کا مرکز اپنی پہلے کی تربیت کے سبب ضرور ہوتے ہیں۔ مگر جب ان کے بارے میں وہ ناظر اداکار کی اداکاری کو دیکھتا ہے تو وہ اس اداکاری میں اتنا محو ہو جاتا ہے کہ عقیدت کا جذبہ روپوش ہو جاتا ہے اور اس طرح ناظر رس کا حصول کرتا ہے۔ بہر حال تب بھی کچھ سوال بنیادی طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

(۱) عام ترسیل (साधारणीकरण) کس کی ہوتی ہے؟

(۲) اصل تاریخی شخصیت اور سٹیج کے اداکار میں کیا تعلق ہے؟

(۳) عام ترسیل رس کے تجربہ میں لازمی طور پر کوئی اہمیت رکھتی ہے یا نہیں؟

آچاریہ دشوٹا ناٹھ، ان سوالات کا جواب آچاریہ ابھنو گپت کے تصورات کو قبول کرتے

ہوئے اس طرح کرتے ہیں۔

۱۔ عام ترسیل پورے عمل یعنی محرکات، اثرات اور مقبلیات کے باہمی اتصال کے عمل سے بیدار ہوتی ہے۔ یعنی یہ ایک عمل ہے جس میں محرکات، اثرات اور مقبلیات اپنا کردار ادا کرتے ہوئے عام ترسیل تک پہنچتے ہیں نتیجہً رس کا حصول ہوتا ہے۔

۲۔ عام ترسیل کے ذریعہ اصل تاریکی شخصیت اور شاعر یا ڈرامہ نگار کے قلم سے بنے ہوئے سیٹیج کے اداکار میں ایک نہ ٹوٹنے والا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔

۳۔ رس کے تجربہ کے لئے عام ترسیل، لازمی طور پر ایک پورے عمل کو تیار کرتی ہے۔

آچاریہ وشنو ناتھ (आचार्य विरवनाथ) کے بعد قدیم ہندوستانی شعریات کے آخری

عالم پنڈت راج جگناتھ نے عام ترسیل کے بارے میں یہ فرمایا کہ شاعری کو پڑھتے ہوئے اور ڈرامہ کو دیکھتے ہوئے ناظر یا قاری میں جذباتیت کے نو پذیر ہونے کے سبب ایک حیرت انگیز جذبہ پیدا ہوتا ہے جس کے زیر اثر ناظر کی روح تخیلی، مشینت یا تخیلی رام کے سایے میں آ جاتی ہے۔ یہ عیب اسی طرح کا ہے جیسے سیپ کے ٹکڑے کو چاندی کا ٹکڑا سمجھ لیا جائے، اور اس عیب کے سبب پنڈت راج عام ترسیل کو اہمیت تو نہیں دے سکے۔ لیکن وہ اس نتیجے پر ضرور پہنچے کہ اس عیب کو اہمیت دینے سے اور اس کی بنیاد پر رس کا ادراک کرنے سے شاعری یا ڈرامہ معیاری نہیں رہ سکتا۔ ڈاکٹر نینگندر (डा० नगेन्द्र) ہندی کے مشہور نقاد ہیں۔ انھوں نے پتے کی بات کہی ہے

کہ عام ترسیل شاعر یا ڈرامہ نگار کے جذبات کی ہوتی ہے۔ اس کا تاریخی شخصیت سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔ شاعر یا ڈرامہ نگار اپنے جذبات اور محسوسات کے ذریعہ ڈرامہ یا شاعری لکھتا ہے اور اس کے انھیں جذبات یا محسوسات کو ادا کا سیٹیج پر پیش کرتا ہے جس کی ترسیل محرکات، اثرات اور مقبلیات کے ذریعہ ایک عمل سے گزرتے ہوئے ہوتی ہے جس کا نتیجہ رس ہوتا ہے۔ اس طرح معلوم ہوا کہ عام ترسیل (साधारणीकरण) کا تصور قدیم ہندوستانی فکر کا ایک نمایاں کارنامہ ہے۔ اس کا خاص مقصد یہ ہے کہ شاعر کے بنیادی جذبات کے ساتھ قاری یا ناظر کا تعلق قائم ہو جائے شاعر اپنے تخیل کے ذریعہ پیدا ہونے والے جذبات کو جب شاعری میں ڈھالتا ہے تو اس سے لطف اندوز تھی ہوا جاسکتا ہے جب ہم شاعر کے جذبات کو اسی شکل میں حاصل کر لیں۔

عام ترسیل کی حالت میں زمان و مکان کی حدود فنا ہو جاتی ہیں اور شاعری میں بیان کئے گئے سبھی جذبات سبھی کے ذریعہ محسوس کئے جاتے ہیں یہی عام ترسیل ہے۔

ڈاکٹر رامانند تواری (ڈا॰ रामानन्द तिवारी) نے اپنی کتاب ابھنورس میمانسا (अभिनव)

(रस मीमांसा) میں عام ترسیل کے بارے میں جو تشریح پیش کی ہے وہ بھی بہت اہم ہے ان کا خیال ہے کہ عام ترسیل کے بارے میں جو شبہات اٹھائے جاتے رہے ہیں ان کی بنیاد فطری انفرادیت (प्राकृतिक-व्यक्तित्ववाद) کا تصور ہے اور ان شبہات کا ازالہ صرف کلی وحدت کے ثقافتی تصور کے ذریعہ ہی کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر تواری کا خیال ہے کہ کلی وحدت کے نظریہ سے ہی زندگی اور شاعری دونوں سے حاصل ہونے والے رس کے تجربہ کی تشریح کی جاسکتی ہے۔ عام ترسیل اور اتصال کل دونوں ہی تصورات میں ایک فرد کے رس کا ادراک دوسرے فرد (साधारणीकरण)

کے قرب میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ فطری انفرادیت کے نظریہ کو اپنانے سے تو یہ ماننے کے لئے بھی ہمیں مجبور ہونا پڑے گا کہ ہر آدمی اپنے رس کا تجربہ کرتا ہے۔ لیکن اس نظریہ سے شاعری یا ڈرامہ کے رس کا تجربہ شاعری یا ڈرامہ کے رس کا تجربہ نہیں رہتا۔ کیوں کہ دراصل وہ تجربہ زندگی کے رس سے لطف اندوز ہونا ہی ہے۔ اور اس تصور میں شاعری یا ڈرامہ کے بہت سی حسن سے کوئی تعلق نہیں رہتا۔ دراصل شاعری یا ڈرامے کا رس بنیادی طور پر ثقافتی شکل رکھتا ہے اور اس کا ادراک کلی وحدت کے تصور کے ساتھ ہی ہو سکے گا۔ کلی وحدت کا نظریہ، فطری انفرادیت اور مابعد الطبیعیات کے اتصال سے مخصوص افراد کے مساوی محسوسات کا ہی مرکب ہے۔ کلی وحدت کی حالت میں مخصوص افراد کے باہمی اور ایک جیسے محسوسات میں فطری انفرادیت کی طرح سختی نہیں رہتی، بلکہ اس عمل میں نرمی اور رحم کے عناصر زیادہ عمل پذیر رہتے ہیں اور اسی نرمی اور رحم کے سبب افراد میں ایک جیسے ادراک کی نمو پذیر ہوتی ہے۔ یہ اتصال افراد کا اتصال نہ ہو کر ان میں ایک ہی جیسے جذبے کا اتصال ہے۔ یہ عمل مال کی محبت سے لے کر عام زندگی کے ان سبھی جذبات سے تعلق رکھتا ہے جو سبھی افراد کو یکسانیت کے دھاگے میں پرونے میں کامیاب رہتے ہیں۔ ثقافتی تعلقات اور ثقافتی زندگی کی تحریک ایسی ہی کلی وحدت کے احساس میں پنہاں ہے۔ شاعری اور دیگر فنون لطیفہ بھی انسانی ثقافتی عمل کے ثمر ہیں اور اس لئے یہ بھی کلی وحدت کے احساس سے بھی تحریک

پاتے ہیں۔ اس طرح واضح ہے کہ عام ترسیل (ساधारणीकरण) اس صورتِ حال کا نام ہے جب شعری عمل کے ذریعہ قاری سامع یا ناظر کے قلبی میلانات پر ایسا اثر پڑتا ہے کہ وہ میلانات جاگ پڑتے ہیں۔ ان میں خوشی آمیز اور غم آمیز سبھی جذبات اپنے اپنے حوالے کے مطابق اپنا اپنا کردار نبھاتے ہیں۔ یہ عمل ہی عام ترسیل ہے اور اس عمل کا نتیجہ رس ہے۔

حواشی:

- ۱۔ سابتیہ درپن - آپجاریہ دشوناتھ
- ۲۔ رس سیدھانت - ڈاکٹر گیلندر
- آचार्य विश्वनाथ
- डा० नगेन्द्र
- साहित्य दर्पण
- रस-सिद्धान्त



النَّكَارُ

(اَلنَّكَار)

[صَنَائِعُ بَدَائِعِ]

النَّكَار دہشتان کو استحکام بخشنے والے عالم، آچار یہ بھامہ تھے۔ ان کے نظریہ کو آچار یہ زُدرٹ اور جے دیو نے جلا بخشتی۔ اس میں دور اُسے نہیں کہ ویدوں کے زمانے سے ہی النکاروں کا استعمال ہوتا تھا مگر شاعری میں النکاروں کی اہمیت پر ویدوں کے زمانے کے آچاریوں نے غور و خوض نہیں کیا تھا بہر حال اس پہلو پر یعنی شعر یا قی نقطہ نظر سے النکاروں پر آچار یہ بھرت نے پہلی بار اظہار خیال کیا۔ ان کے بعد آچار یہ بھامہ نے شاعری کے خارجی عناصر پر اپنی تشریحات پیش کیں۔ ان کے خیالات سے صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر پیکر شعر یا شعری ہیئت یعنی شاعری کے خارجی پہلو پر ہی زیادہ زور دیتے ہیں اور شعر کی باطنی خوبیوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔

بہر حال ہمارے لیے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ النکار لفظ کیا ہے؟ دراصل یہ لفظ دو لفظوں یعنی اَلْکَم (اَلَم) اور کَر کا مرکب ہے۔ اَلْکَم سے مراد ہے سجانا اور کَر سے مراد ہے کرنے والا یا بنانے والا یعنی تزیین و زینت بخشنے والا غفر جس طرح ایک خوبصورت عورت کے حسن میں (اَلنَّكَارُ عِطْرُ اَلْکَمِ) (اَلنَّكَارُ عِطْرُ اَلْکَمِ)

خوبصورت ملبوسات اور زیورات کے سبب ایک ناقابل بیان اضافہ ہو جاتا ہے اسی طرح شاعری میں النکاروں کی موزوں موجودگی شاعری کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ شاعری کے پیکر میں دو عناصر ہی اہم ہیں، ایک لفظ دوسرا معنی ان دونوں کے باہمی اتصال میں حسن کی افزودنی اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب اُن میں النکاروں کا مناسب استعمال موجود ہو، لفظ، معنی اور النکار کے علاوہ کلام میں رس کی موجودگی کا مایاب کلام کی خصوصیات ہیں۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی

ضروری ہے کہ شاعری کا مخصوص عنصر رس ہی ہے۔

النکار نظریہ کو بالیدگی عطا کرنے والے آچاریوں میں بھلمہ، دندڑی،
 واسن، اُد بھٹ اور رُدرٹ وغیرہ نے النکار کو شاعری کی روح قرار دیا۔ اس
 لیے النکار سے متعلق ان آچاریوں کے خیالات جتنا بہت ضروری ہے۔ ہم جانتے
 ہیں کہ سنسکرت شعریات میں تین عناصر کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ اول علاماتِ
 شاعری (کاوی-لक्षण) علتِ شاعری (کاوی-ہेतو) اور مقصدِ شاعری

(کاوی-پروچن) آچاریہ بھلمہ نے جب یہ فرمایا کہ (شبدার্থوسلنتی کاوی)

تو ان کا مطلب یہ تھا کہ لفظ اور معنی کی متناسب اور مساوی موجودگی

ہی شاعری ہے۔ انھوں نے معائبِ شاعری (کاوی-دوष) پر بھی اظہارِ
 خیال کیا ہے اور اسی لیے وہ معائب سے پاک لفظ اور معنی کو ہی شاعری کی علامت
 مانتے ہیں۔ بعد میں واسن نے بھی شاعری کی علامات کا تعین کرنے میں انھیں کا

نتیجہ کیا۔ اور فرمایا (کاوی-شبدو-گुणालंकृतयोः शब्दार्थयोः वर्तते) یعنی وصف

اور صنائع بدائع سے دلاویز بنائے گئے لفظ اور معنی ہی شاعری ہیں۔ آچاریہ بھلمہ
 نے ثقیل، ادانگی میں مشکل اور غیر مناسب الفاظ کا استعمال شاعری میں ممنوع

قرار دیا۔ انھوں نے صاف طور پر کہا کہ شاعری میں لفظ بحر، لغوی معنی، تمارینی
 قصوں، عوامی مقبول کہانیوں اور فنون لطیفہ پر غور و فکر کرتے رہنا چاہیے۔ انھوں

نے یہ بھی فرمایا کہ پیکرِ شعر کی تخلیق میں دو عناصر ہی خاص کہ دار ادا کرتے ہیں
 اور یہ ہیں لفظ نیز معنی۔ صرف لفظی تخلیق (کاوی-سृष्टि) سے شاعری خلق نہیں

ہوتی (اس ضمن میں ہمارے یہاں جوش کے کلام کا ایک حصہ مثال کے

طور پر موجود ہے) اس لیے ضروری ہے کہ لفظ کے باطن میں معنی بھی موجود رہے،

شاعری صرف لفظی بازیگری نہیں ہے اور نہ وہ معنی کی دلاویزی تک ہی محدود ہے

بلکہ لفظ اور معنی دونوں کی مساوی اور مناسب موجودگی ہی شاعری کو معتبر بناتی ہے۔

سنسکرت شعریات میں ایسے آچاریہ بھی ہیں جو شاعری میں معنی کی

بہ نسبت لفظ کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں (ہمارے دور میں ہندی کے ایک اہم شاعر سپداند واتسیائن اکیبہ بھی شاعری میں لفظ کو ہی زیادہ اہمیت دیتے تھے) آچاریہ دندئی، وشونا تھ، جے دیو اور پنڈت راج جگناتھ بھی اسی قبیل میں آتے ہیں۔ آچاریہ دندئی فرماتے ہیں کہ متوقع معنی سے آمیز لفظیات کو ہی شاعری کہا جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے:-

(‘शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली’)

آچاریہ وشونا تھ فرماتے ہیں کہ رس سے آمیز جملہ ہی شاعری ہے۔ اصل متن یوں ہے:-

(‘वाक्यं रसात्मकं काव्यम्’)

جے دیو نے محاب سے پاک علامت، وصف، اسلوب اور صنائع بدائع وغیرہ سے آمیز کلام (वाणी) کو شاعری کہا ہے۔ اصل متن یوں ہے:-

निर्दोषरूक्षणावती सरीतिर्गुण भूषिता ।

सालंकार रसानेक वर्तिर्वाक् काव्यानाम भाक॥

چندرالوک

پنڈت راج جگناتھ کے مطابق دلاویز معنی کا اظہار کرنے والا لفظ ہی شاعری ہے، اصل متن یوں ہے:-

(‘रमणीयार्थं प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्’)

معلوم ہو کہ مندرجہ بالا آچاریوں کی نظر میں معنی کی بہ نسبت لفظ کی اہمیت زیادہ ہے۔

آچاریہ بھامہ انکار کو ہی شاعری کا مخصوص عنصر مانتے ہیں۔ اور اس عنصر کی بنیاد پیچیدہ اظہار (وکر وکت) کو مانتے ہیں۔ جس کلام میں پیچیدگی نہ ہو اس میں انکار کی موجودگی وہ مانتے ہی نہیں۔ بھامہ کہتے ہیں کہ یہ سارا مبالغہ، پیچیدہ کلامی ہی تو ہے۔ اس سے معنی میں طلسمی فضا قائم ہوتی ہے۔ (ہمارے غالب اسی عنصر کو گنجینہ معنی کا طلسم کہتے ہیں) شاعر کو اسی کے

تعاقب میں رہنا چاہیے۔ جس کلام میں پیچیدگی نہ ہو اس میں النکار نہیں ہوتا۔
اصل متن یوں ہے۔

सेषा सर्वे वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते।

यत्नोडस्यां कविना कार्यः कोडलंकारोडनया बिना

کاویدہ لنگار ۲/۸۵

بجائے کہ اس خیال سے یہ بھی مترشح ہو رہا ہے کہ وہ مبالغہ کو پیچیدہ کلام تصور کرتے ہیں۔ وہ مبالغہ کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جو کلام کسی مقصد سے عام حد کو توڑ کر آگے نکل جائے اسے ہی مبالغہ کہتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

निमित्ततो बचो यन्तु लोकाति क्रान्तगोचरम्।

मन्यते अतिशयोक्ति तामलंकारतया यथा॥

کاویدہ لنگار ۲/۸۱

یہاں بجائے واضح کرتے ہیں کہ مبالغہ اور پیچیدہ اظہار سے ان کی مراد شاعرانہ اظہار سے ہے؛ جو لفظ اور معنی دونوں کے اتصال سے پیدا ہوتا ہے لیکن یہ لفظ اور معنی عام لفظ اور معنی نہیں ہیں بلکہ پیچیدہ لفظ (वक्र-शब्द) اور پیچیدہ معنی (वक्र-अर्थ) ہیں۔ آگے فرماتے ہیں کہ لفظ اور معنی میں پیچیدگی تبھی آسکے گی جب ان میں النکار موجود ہوں اسی لیے وہ النکار کو شاعری کی بنیاد مانتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ النکار نہ صرف شاعری کو زیب و زینت عطا کرتے ہیں بلکہ وہ شاعری میں شعریت کی موجودگی کے ضامن بھی ہوتے ہیں۔

اس طرح یہ بھی واضح ہوا کہ بجائے النکار کو یعنی پیچیدہ کلامی (वक्रोक्ति) کو شاعری کے جملہ عناصر میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ انھوں نے شعری محاسن سے مزین شاعری کو بھی صرف پیچیدگی سے خالی ہونے کے سبب موسیقی کی طرح کانوں کو بھلی لگنے والی (श्रुतिपेशल) شے قرار دیا ہے۔

اس کی شاعرانہ قدر و قیمت نہیں قبول کی ہے۔ شاعری میں کسی اسلوب کے استعمال کو بھی انھوں نے کوئی خاص اہمیت نہیں دی ہے۔ ان کا اصرار

صرف پیچیدہ کلامی پر ہے، اسلوب کوئی بھی اپنایا جائے۔ ہمیں معلوم ہے کہ مبالغہ اور پیچیدہ کلام دونوں بھامہ کی نظر میں ایک ہیں۔ دندڑی نے بھی مبالغہ کو شاعری کی بنیاد کہا تھا لیکن انھوں نے مبالغہ اور پیچیدہ کلام کو ہم معنی قرار نہیں دیا۔ انھوں نے پیچیدہ کلام (وکرکت) کو انکار کی ایک قسم قرار دیا۔ دندڑی شاعری کی زیب و زینت میں اضافہ کرنے والے سبھی عناصر کو انکار مانتے ہیں

دندڑی کے بعد آچاریہ وامن نے ہر طرح کی دلاؤ نیزی کو انکار کا حصہ قرار دیا ہے۔ ان کی نظر میں بغیر انکار کے کوئی بھی کلام شاعری کی قبیل میں نہیں آسکتا، انھوں نے دندڑی اور بھامہ کی طرح پیچیدہ کلام (وکرکت) کو شاعری یا سارے انکاروں کی بنیاد نہیں مانا بلکہ انھوں نے دکر وکت کو انکار کی ایک قسم مانا۔ بھامہ نے زیب و زینت آمیز لفظ یا معنی کو شاعری مانا تھا لیکن وامن نے وصف اور انکار سے آمیز لفظ اور معنی کو ہی شاعری تسلیم کیا۔ آچاریہ بھامہ انکار کو شاعری کی دائمی خصوصیت مانتے ہیں۔ جبکہ وامن وصف کو شاعری کی دائمی خصوصیت تسلیم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعری میں اوصاف اور انکار دونوں کی مساوی موجودگی ضروری ہے۔ وامن کے بعد آچاریہ رُدرٹ خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے انکار کے ساتھ ساتھ رس کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا۔ انھوں نے شاعری کے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے فرمایا کہ ”صنائع بدائع آمیز اور معائب سے پاک، تخلیق کا خالق عظیم شاعر، کیفیت آمیز انبساط سے بھرپور شاعری کو خلق کرتے ہوئے اپنی اور شاعری میں خلق کیے گئے ہیر و کی دائمی شہرت کو وسعت عطا کرتا ہے۔“ اصل متن یوں ہے:۔

ज्वलदुज्ज्वलवाक्प्रसरः सरसं कुर्वन्महाकविः काव्यम् ।

स्फुटमाकल्पमनल्पं प्रतनोति यशः परस्यापि ॥

کاویا انکار پر

ظاہر ہے کہ آچاریہ رُدرٹ شاعری میں صنائعِ بدائع کی موجودگی اور معابت کی غیر موجودگی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سے واضح ہے کہ انکار نظریہ کو ماننے والے علماء انکار کو ہی شاعری کی روح مانتے ہیں۔ اور طسم امیر لفظ اور معنی کو وہ شاعری قرار دیتے ہیں۔ شعری حسن کی بنیاد ہی انکار ہے۔ انکار نہ صرف یہ کہ شاعری کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ اسے شعریت بھی عطا کرتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ آچاریہ بھامہ نے انکار کے نظریہ کو استحکام بخشا تھا لیکن تاریخی اعتبار سے انکار کی اہمیت ویدوں کے زمانے سے رہی ہے۔ انکار نظریہ سے متعلق آچاریوں کے علاوہ دوسرے دبستانوں کے آچاریوں نے بھی انکار کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ مثلاً آچاریہ ممت (ममट) نے کہا کہ انکار شاعری کا لازمی عنصر تو نہیں ہے لیکن وہ شاعری کا ضروری اور اہم عنصر ہے۔ دھوون نظریہ کے آچاریہ آندور دھن اور ابھنو گپت اور رس نظریہ کے آچاریہ دشوناسختہ اور پنڈت راج جگتا تختہ بھی انکار کی اہمیت کو قبول کرتے ہیں اور اسے شاعری کا اہم جز قرار دیتے ہیں۔ لیکن یہ آچاریہ انکار کو شاعری کی خارجی ہیئت کی تریب و زینت ہی مانتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انکار نظریہ کو ماننے والے آچاریہ انکار کو شاعری کی روح تسلیم کرتے ہیں جبکہ دوسرے نظریات کے آچاریہ اسے شاعری کا ایک اہم جز مانتے ہیں۔

اب ہمیں اس نکتے پر اظہار خیال کرنا ہے کہ انکاروں کا ارتقا کیسے ہوا؟ ہم سطور بالا میں عرض کر چکے ہیں کہ انکاروں کا استعمال تو ویدوں کے زمانے سے شروع ہو چکا تھا۔ اولین وید، رگ وید (ऋग्वेद) میں شاعری کے بہترین نمونے دستیاب ہیں، رگ وید کے اوشس (अपस) سوکت (सूक्त) میں صنائعِ بدائع آمیز کلام موجود ہے، اس زمانے میں شعریات ایک علم کی شکل میں موجود نہیں تھا لیکن جو کلام سامنے آیا اس میں دانستہ انکاروں کا استعمال نہیں ہوا بلکہ اس زمانے کے کلام میں صنائعِ بدائع کی

آمیزش آمد کے طور پر ہوتی، جب سنسکرت شریات پر باتا عدہ غور و غوض شروع ہوا تو آچاریوں نے پایا کہ رگ وید میں تشبیہ استعارہ مبالغہ اور شاعرانہ خیال آفرینی کا بہترین استعمال ہوا ہے۔ رگ وید کی ایک مثال پیش کی جا رہی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ ”کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو کلام کی رمزیت کو دیکھتے ہوئے بھی دیکھ نہیں پاتے کچھ ایسے ہیں جو اسے سن کر بھی سن نہیں پاتے، کچھ لوگ ایسے ہیں جن کے سامنے کلام (वाणी) اسی طرح اپنے حسن کو داکر دیتا ہے جس طرح مختلف لباسوں سے آراستہ کوئی حسینہ اپنے حسن کو اپنے خاوند کے سامنے داکر دیتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

उतत्वः पश्यन् न ददर्श वाचं

उतत्वः शृण्वन् न शृणोत्येनाम् ।

उतो त्व स्मै तन्व विसस्त्रे

जायेव पत्ये उषती सुवासा ॥

رگ وید ۱۰/۶۱/۴

اس رچا (रच) میں تشبیہ کا خوبصورت استعمال موجود ہے۔

سنسکرت صرف و نحو کے آچاریہ یاسک (यास्क) نے انکاروں پر

روشنی ڈالی مگر جو اظہار خیال انھوں نے کیا وہ مسائیات اور صرف و نحو کے سلسلے

میں کیا۔ ان کے بعد صرف و نحو کے دوسرے آچاریوں مثلاً پانین (पाणिनि) پتنگلی

(पतञ्जलि) اور کاتیاہن (कात्यायन) وغیرہ نے بھی انکاروں پر صرف و

نحو کے نقطہ نظر سے ہی اظہار خیال کیا۔ شعر یا قی نقطہ نظر سے سب سے پہلے

آچاریہ بھرت نے ہی ناٹیہ شاستر میں اظہار خیال کیا۔ انھوں نے ناٹیہ شاستر

میں تشبیہ (उपमा) استعارہ (रूपक) ضربت (दीपक) اور تکرار (यमक)

چار انکاروں کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے تشبیہ کی پانچ اقسام بھی بتائی ہیں تکرار

کی بھی کئی قسمیں بتائی ہیں، آچاریہ بھرت کے بعد سجامہ اور دندڑی نے مختلف

النکاروں کے بارے میں اظہار خیال کیا اور ان کی علامتوں اور مثالوں کا بھروسہ
 تجزیہ کیا۔ دہندی نے تکرار (यमक) کی تین سو پندرہ اقسام بتائی ہیں۔ بھامہ اور
 دہندی دونوں آچاریوں نے صنائع لفظی (शब्दालंकार) اور صنائع معنوی
 کی تقسیم کی تھی۔ اُن کے بعد آچاریہ اُدبھٹ (आचार्य उद्भट) نے اہم النکاروں
 کے بارے میں اپنے خیالات پیش کئے۔ آچاریہ اُدبھٹ کے بعد نظریہ اسلوب (रीति)
 کے آچاریہ دامن (वामन) نے ۳۲ النکاروں کے بارے میں اظہار خیال کیا۔
 دامن کے بعد آچاریہ رُدرٹ (रूद्रट) نے صنائع لفظی کے تحت ۵ النکاروں
 اور صنائع معنوی کے تحت ۶۶ النکاروں پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ ان کے
 بعد آچاریہ ممت (मम्मट) نے ۶ صنائع لفظی اور ۶۱ صنائع معنوی کا ذکر کیا۔
 ممت کے بعد آچاریہ ٹریک (रूयक) نے النکاروں کا سائنسی تجزیہ پیش کیا
 جس کی اہمیت کو سمجھی نے تسلیم کیا۔ ٹریک نے صنائع معنوی اور صنائع لفظی
 دونوں کو قبول کرتے ہوئے ان میں صنائع معنوی کو بھی پانچ زمروں میں تقسیم کیا۔
 اول مماثلت کا مظاہرہ کرنے والے النکار (सादृश्यमूलक) دویم تردیدی
 مزاج والے النکار (विरोधमूलक) سویم ترتیبی مزاج والے النکار (न्यायमूलक)
 چہارم برہانی مزاج رکھنے والے النکار (श्रृंखलामूलक) اور پنجم عمیق معانی سے آمیز مزاج والے النکار (गुह्यार्थप्रतीतिमूलक)
 وہ النکار جن میں مماثلت نہ ہونے پر موجود اور غیر موجود کی مماثلت کا
 اظہار کیا جاتا ہے، انھیں مماثلت کا مظاہرہ کرنے والے النکار کہا جاتا ہے۔
 یہ مماثلت مختلف طریقے سے دکھائی جاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایسے النکاروں
 کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ ان کی بنیاد میں تشبیہ (उपमा) کی ہی زیادہ
 کار فرمائی رہتی ہے۔

وہ النکار جن میں موجود اور غیر موجود میں تردید کا طلسمی بیان ہوتا
 ہے انھیں تردیدی مزاج والے النکار کہا جاتا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری

ہے کہ یہ ترید شاعر کے تخیل کی پیداوار ہوتی ہے ورنہ حقیقت سے اس کا ذرا بھی تعلق نہیں ہوتا۔

ترتیبی مزاج والے انکار وہاں ہوتے ہیں جہاں سبھی جزو زنجیر کی طرح باہم جڑے ہوئے رہتے ہیں۔ برہانی مزاج والے انکار وہاں ہوتے ہیں جہاں پر کلام کسی درائی اصول یا جملے کے تابع ہوتا ہے۔ کہیں کہیں دلیل کے ذریعہ حقیقت کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ سونے میں دھتورے سے زیادہ نشہ ہوتا ہے۔ اس موجود معنی کو دلیل کے ذریعہ ثابت کرنے کی کوشش یوں کی جاتی ہے کہ دھتورے کو کھانے کے بعد نشہ آتا ہے لیکن سونے کو صرف پانے ہی سے نشہ آجاتا ہے عمیق معانی والے معنوی انکار وہ ہیں جہاں غیسر موجود آئین

(अप्रस्तुत विधान) کے سبب پورے کلام میں کسی دوسرے معنی کی نورپاشی ہوتی ہے۔ اور مجازی معنی کا ارتعاش ہوتا ہے۔ پنڈت راج گلکناٹھ نے آچاریہ ریک کے برہانی مزاج والے اور عمیق معانی والے انکاروں کو بھی مماثل مزاج والے انکاروں کے زمرے میں ہی رکھا ہے کیونکہ ان دونوں مزاج والے انکاروں کے باطن میں بھی مماثلت کا عنصر موجود رہتا ہے۔

بہر حال مختلف آچاریوں نے انکار کے بارے میں جو خیالات پیش کیے ان کی روشنی میں حسب ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

سجائے کے مطابق :-

(۱) انکار، شاعری کا مخصوص عنصر ہے۔

(ب) بیان دو طرح کا ہوتا ہے اول جس میں زیب و زینت نہ ہو یعنی عام گفتگو دوم جس میں زیب و زینت ہو یعنی شاعری۔

(پ) انکار کی اساس پیچیدہ کلامی ہے۔

(د) کلام عام (स्वभावोक्ति) بھی ایک انکار ہے۔

آچاریہ دندئی کے مطابق :-

(ا) انکار شاعری کی زینہ وزینت ہیں۔

(ب) پیچیدہ اظہار (وکروکت) مخصوص انکار نہیں ہے بلکہ یہ انکار کی بنیاد ہے۔

(پ) مبالغہ (اتیشاہوکت) اور پیچیدہ اظہار (وکروکت) ایک ہی ہیں۔

(ت) شاعری کے دوسرے عناصر بھی انکار کے تابع ہیں۔

آچاریہ داس کے مطابق :-

(ا) انکار شاعری کو زیب و زینت بخشنے میں ایک اہم معاون کا کردار نبھاتے ہیں۔

(ب) انکار اور جمال آفرینی دونوں ایک ہیں (سौन्दर्यमलंकारः)

(پ) پیچیدہ اظہار ایک صنف ہے۔

آچاریہ کشنک کے مطابق :-

(ا) دکر وکت یعنی پیچیدہ اظہار انکار کی بنیاد ہے اور شاعری کی روح ہے۔

(ب) کلام عام (سواواوکت) انکار نہیں ہے۔

ظاہر ہوا کہ آچاریہ بھرت سے لے کر سنسکرت شعریات کے ہر آچاریہ نے

انکار کی اہمیت کو کسی نہ کسی طرح قبول کیا ہے، موجودہ دور میں نہ تو انکار کو ہی

سب کچھ مانا جاسکتا ہے اور نہ ہی انھیں نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ بات موقع اور محل

کی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کلام عام اور شاعرانہ کلام میں فرق ہے۔ شاعرانہ کلام میں

چونکہ زیادہ لطافت اور معجز بیانی ہوتی ہے اس لیے اس کی اہمیت کلام عام کی نسبت

زیادہ ہے۔ اور یہ بات بھی اہم ہے کہ اس لطافت اور معجز بیانی میں انکار بھی ایک

اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس حقیقت کو انکار کے مخالف آچاریوں نے بھی تسلیم

کیا ہے۔ اور انھوں نے انکار کی اسی حیثیت کے سبب انکار کو رس کا معاون عنصر

مانا ہے۔ مثلاً آچاریہ ہم بھٹ (महिम भट्ट) انکار کو رس کے تابع مانتے ہیں۔

جسکے آچاریہ بھوجراج (भोजराज) انکار کو رس کی نمونہ گیری میں معاون مانتے

ہیں۔ ظاہر ہوا کہ تخلیق میں انکاروں کی اہمیت ہمیشہ رہی ہے اور رہے گی حقیقت یہ ہے کہ انکار شاعری کے مختلف کرداروں، واقعات، جذبات اور محسوسات کو اور زیادہ واضح اور پر تاثیر کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ تخلیق کار کا مقصد جان بوجھ کر انکاروں کو تخلیق میں شامل کرنا نہیں ہے بلکہ انکار تخلیق میں بغیر کوشش کے فطری طور پر در آتے ہیں تخلیق کار کی یہی کامیابی ہے کہ شاعری میں ہر کام پر اس کے اسلوب کے تحت موقع کی مناسبت سے خود بخود انکار اپنی جگہ لے لیتے ہیں اور اس طرح تخلیق میں ان کی موجودگی تخلیق کو پُر جمال بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

اب ہم انکاروں کی اقسام پر اظہار خیال کریں گے۔ بطور بالائیں آچاریوں نے انکاروں کی تقسیم کی ہے اس پر اجمالاً اظہار خیال کیا جا رہا ہے۔ دراصل ہر زبان میں انکار اس زبان کی تہذیب کے مطابق موجود ہیں۔ ہمارے یہاں اردو میں بھی صنائع لفظی اور صنائع معنوی کی تقسیم کی گئی ہے۔ انکاروں کی تقسیم کے ساتھ ان پر تفصیلی گفتگو کرنا اس لیے مناسب نہیں سمجھا جا رہا ہے کہ ان کے اردو نام کے ساتھ ان کی تفہیم بہ آسانی ہو سکتی ہے۔ ذیل میں ان کے بارے میں تفصیلات درج کی جا رہی ہیں۔ انکاروں کے نام کے سامنے جہاں تک ممکن ہو سکا ہے ان کا اردو نام بھی درج کیا جا رہا ہے اور اردو کی مثالیں بھی حتی الامکان پیش کی جا رہی ہیں۔

۱۔ اُپما (उपमा) یعنی تشبیہ (Simile)

اُپمیہ (उपमेय) یعنی مشبہ

اُپمان (उपमान) یعنی مشبہ بہ

سَمَان دمعرم (समान-धर्म) یعنی و بر مشبہ یا و بر تشبیہ

واچک شبید (वाचक-शब्द) یعنی ادوات تشبیہ

ان سے اردو کا تاریخی، بخوبی واقف ہے۔ تفصیلات درج کرنے کی ضرورت نہیں۔

یعنی تشبیہ، تفصیل، معکوسی، مشابہت

۲۔ (ایکدوسرے کے درمیان) (उपमेयोपमा)

(Reciprocal Comparison)

۳۔ (Self Comparison) (अनन्वय) اَنَنُوے

اس میں مشبہ کو ہی مشبہ بہ کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ شاعر کو ایک چیز یا شخص کی مشابہت کے لیے کوئی دوسری شے نہ ملے تو اس شے یا شخص سے اسی شے یا شخص کی مشابہت قائم کی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر رام تو رام کی طرح ہی خوبصورت ہیں۔

۴۔ (उदाहरण) اُداہَرَن

جہاں پہلے ایک عام سی بات بیان کی جائے اور پھر اسے اور زیادہ واضح کرنے کے لیے اسی عام سی بات کے کسی مخصوص اداۃ تشبیہ کے ذریعہ اس میں پوشیدہ جذبے کو واضح کیا جاتا ہے وہاں اُداہَرَن النکار ہوتا ہے۔

۵۔ (Converse) (प्रतीप) پَرِتیپ

پَرِتیپ کا لغوی معنی ہے اُٹا۔ یہ النکار تشبیہ کے مخالف یعنی الٹا ہوتا ہے۔ جہاں مشہور مشبہ بہ کو مشبہ کے سامنے پہنچ سمجھا جاتا ہے وہاں پَرِتیپ النکار ہوتا ہے۔ مثلاً جب یہ کہا جائے کہ چاند گوری کے چہرے کی طرح ہے تو وہاں پَرِتیپ ہوگا۔

۶۔ (Dissimilitude Contrast) (व्यतिरेक) وِیَتریَک

جہاں وصف کی زیادتی کے باعث مشبہ بہ کے مقابلے میں مشبہ کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جائے وہاں وِیَتریَک ہوتا ہے۔ مثلاً جب یہ کہا جائے کہ کہاں وہ چہرہ کہاں چاند کیوں کہ چاند میں تو داغ ہیں۔

۷۔ (Reminiscence) (स्मरण) سَمَرَن

جہاں پہلے سے دیکھی ہوئی یا تجربہ میں آئی ہوئی شے کا اسی کی طرح

کسی دوسری شے کو دیکھ کر جو ہو کر یا محسوس کر یا یاد آ جانے کا بیان ہو وہاں سُرَن
النکار ہوتا ہے مثلاً مشرق میں جب چاند طلوع ہوا تو مجھے اس چہرے
کی یاد آئی۔

۸۔ آسم (اسم)

جہاں مشبہ کی طرح کسی مشبہ بہ کو یک لخت نظر انداز کرتے ہوئے
بیان کیا جائے وہاں آسم النکار ہوتا ہے مثلاً آم کی طرح کوئی دوسرا
پھل ہے ہی نہیں۔

۹۔ روپک (رूपक) یعنی استعارہ

تشبیہ میں مشبہ کو مشبہ بہ کے مصداق قرار دیا جاتا ہے جیکہ استعارہ میں
مشبہ کو مشبہ بہ قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ وہ خاتون
چاند جیسی ہے تو یہاں تشبیہ ہوگی لیکن اگر یہ کہا جائے کہ وہ چاند
ہے تو یہاں استعارہ ہوگا۔

سنسکرت میں استعارہ کی مختلف قسموں کو بیان کیا گیا ہے۔

روپک

پدمپریت روپک (परम्परित-रूपक)	ساگ روپک (सांग-रूपक)	نرنگ روپک (निरंग-रूपक)
اشلشٹ پرپریت روپک (अश्लिष्ट परम्परित-रूपक)	اکپیش ورت اشلشٹ پرپریت روپک (एक देश विवर्तित)	سمست دستو وشے (समस्त वस्तु विषय)
سماس یعنی ایجاز کے اعتبار سے دو قسمیں ہیں۔	معانی کے اعتبار سے اسکی دو قسمیں ہیں	
سمست روپک ولیت روپک (समस्त-रूपक) (व्यस्त-रूपक)	تدروپ روپک (तद्रूप-रूपक)	ابھید روپک (अभेद-रूपक)

اردو کا قاری استعارہ سے بخوبی واقف ہے یہاں تفصیلات کی ضرورت نہیں ہے۔

۱- اُلکھ (उल्लेख) (Representation)

جہاں ایک ہی شے کا مختلف شکلوں میں بیان کیا جائے وہاں اُلکھ النکار ہوتا ہے۔

بیل نے گل ان کو کہا قمری نے سر دیا انفر

حیرت نے جھنجھلا کر کہا یہ بھی نہیں وہ بھی نہیں

مولانا احمد رضا خان صاحب

۱۱- اُپہنت (अपहन्ति)

جہاں مشبہ کو نظر انداز کر کے اس کی جگہ مشبہ پہ کو لا کر یکسانیت کا بیان کیا جائے وہاں یہ النکار ہوتا ہے مثلاً جب یہ کہا جائے کہ یہ رادھا کا چہرہ انہیں ہے بلکہ چاند ہے تو یہاں اُپہنت ہوگا۔ اس کی چھ اقسام ہیں۔

۱- شدھ اُپہنت (शुद्धापहन्ति) مثال - یہ میر بجائی نہیں ناگ ہے۔

۲- ہیئت اُپہنت (हेत्वपहन्ति) مثال - یہ تلوار اس لیے ناگن ہے کیوں کہ یہ دشمنوں کی جان لیتی ہے۔

۳- پریتا پہنت (पर्यस्तापहन्ति) مثال - دولت والے کو دولت مند نہیں کہتے بلکہ دولت مند تو قانع ہے۔

۴- چھیکا پہنت (छेकापहन्ति) مثال - وہ آدے تو شادی ہوئے

اُس بن دو جا اور نہ کوئے

میٹھے لاگیں واکے بول

اے سکھی لسا جن؟ نا سکھی ڈھول

خسرور

۵۔ کی تو اپہنت (کیتواپہننتی) مثال۔ راجہ دشرتھ نے جان لیا کہ یہ ان کی رانی کی گتھی نہیں ہے بلکہ اس کے بہانے موت آپہنچی ہے۔

۱۲۔ نشیجے (نیشچے)

جہاں کسی شے میں کسی دوسری شے کا وہم ہو جانے پر اس وہم کو ختم کرنے کے لیے اس شے کو نظر انداز کر کے حقیقت سے پردہ اٹھادیا جائے وہاں نشیجے انکار ہوتا ہے۔ مثال

بیسر موتی دت جھلک پری ادھر پر آئے

چونو ہوئے نہ چترتہ کیوں پٹ پونچھو جائے

ناگک نے نتھ پہن رکھی ہے۔ نتھ میں موتی جڑا ہوا ہے اور اس کی جھلک ناگک کے ہونٹوں پر پڑ رہی ہے۔ ناگک کو وہم ہو گیا ہے اور موتی کی جھلک کو چونا سمجھ کر بار بار اسے صاف کرنے کی کوشش کر رہی ہے یہ دیکھ کر اس کی ہیلی بتاتی ہے کہ اسے وہم ہو گیا ہے اور یہ کہ اس کے لبوں پر چونا نہیں ہے بلکہ نتھ میں جڑے ہوئے موتی کی جھلک اس کے ہونٹوں پر پڑ رہی ہے۔ یہاں حقیقت واضح ہونے کے سبب نشیجے انکار ہے۔

۱۳۔ سندھیہ (سندھ) شبہ (Doubt)

جہاں مشبہ اور مشبہ بہ کے بارے میں شبہ کا طلسماتی بیان پیش کیا جاتا ہے وہاں سندھیہ انکار ہوتا ہے۔ یہاں حقیقت کے ادراک میں شبہ پیدا ہو جاتا ہے اور ایسی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے جب گہری مشابہت کے سبب ایک شے میں کئی چیزوں کا ادراک

ہونے لگتا ہے۔

۱۲۔ بھرم (भ्रम) یا بھرائیمان (भ्रान्तिमान) (Mistake/Error)
بھرم سے مراد ہے جھوٹا علم۔ جہاں مشابہت کے سبب کسی شے کو کوئی
دوسری شے مان لیا جائے وہاں بھرم انکار ہوتا ہے۔
مثلاً دیکھ کے وہ کاکلیں۔ مورنا چنے لگا۔

۱۵۔ آپتیکشا (उत्प्रेक्षा) یعنی شاعرانہ خیال آفرینی (Poetical Fancy)
جہاں موجود شے میں غیر موجود شے کا امکان یعنی لطیفہ تخلیق پیش کیا گیا
ہو وہاں یہ انکار ہوتا ہے۔ اس انکار میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا ادراک
ہوتا ہے لیکن مشبہ میں مشبہ بہ کے امکان کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس انکار
کی تین قسمیں ہیں۔

(ا) ویتوتسپیکشا (वस्तुत्प्रेक्षा)

(ب) ہیتوتسپیکشا (हेतुत्प्रेक्षा)

(پ) پھلوتسپیکشا (फलोत्प्रेक्षा)

۱۶۔ آتشیوکٹ (अतिशयोक्ति) یعنی مبالغہ (Hyperbole)
کسی کلام کو جب عام طریقے سے نہ پیش کر کے اسے بڑھا چڑھا کر پیش
کیا جائے وہاں یہ انکار ہوتا ہے۔ آچار یہ بھامہ اور آچار یہ دندکی نے
اس انکار کو بھی انکاروں کی اساس مانا ہے۔ آچار یوں نے اس کی
چھ اقسام بتائی ہیں۔

(ا) روپکا تشیوکٹ (रूपकातिशयोक्ति)

(ب) بھیدکا تشیوکٹ (भेदकातिशयोक्ति)

(پ) سبندھا تشیوکٹ (सम्बन्धातिशयोक्ति)

(د) اکراما تشیوکٹ (अक्रमातिशयोक्ति)

(ه) چپلا تشیوکٹ (चपलातिशयोक्ति)

(ث) اتینتا تشیوکت (अत्यन्तातिशयोक्ति)

مبالغہ سے اردو کا قاری بخوبی واقف ہے۔ تفصیلات درج کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔

۱۷۔ تُلّیہ یوگیتا (तुल्य योग्यता) (Equal Pairing)

جس کلام میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کی صفات کا متوازن بیان ہو وہاں یہ انکار موجود ہوتا ہے۔ تُلّیہ سے مراد ہے مساوی اور یوگیتا سے مراد ہے تعلق۔ مثال کے طور پر یہ کہا گیا کہ بھول کو سینچنے والے اور بھول کو کاٹنے والے دونوں کو بھول کے کاٹنے جیسے ہیں۔

کو دُ کاٹو کہ ددھ کر داسینچو کہ نہیہ
بیدھت برچھ بھول کو تچ دوہن کی دیہ

۱۸۔ دیپک (दीपक) (Illuminator)

جہاں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا ایک صفت سے تعلق دکھا کر بیان پیش کیا جائے وہاں دیپک انکار ہوتا ہے۔ اس انکار کو یہ نام اس لیے دیا گیا کہ دیپک یعنی چراغ سے نہ صرف یہ کہ گھر میں روشنی ہوتی ہے بلکہ اس سے راستہ بھی روشن ہو جاتا ہے۔ اس طرح موجود کے بیان کے ساتھ ساتھ غیر موجود کا بھی حوالے یا سیاق و سباق کے سبب بیان کیا جاتا ہے۔

۱۹۔ پرت و ستوپما (प्रतिवस्तूपमा) (Typical Comparison)

جہاں ایک معنی جملہ کا دوسرے معنی جملہ کے ساتھ بغیر ادات تشبیہ کے مشابہت کا بیان ہو اور ایک ہی جیسی صفت کا الگ الگ لفظوں کے ذریعہ بیان ہو وہاں یہ انکار ہوتا ہے۔ اس انکار میں دو جملے ہوتے ہیں اول مشبہ جملہ دوم مشبہ بہ جملہ۔ دونوں جملوں کا مزاج ایک جیسا ہوتا ہے۔

مثال سنگھوں کے لہنڈے نہیں، ہنسوں کی نہیں پانت
لعلوں کی نہیں بوریاں، سادھ نہ چلے جھات (کبیر)

یعنی شیعہوں کے غول نہیں ہوتے، ہنسوں کی قطاریں نہیں ہوتیں، لعلوں کی بوریاں نہیں ہوتیں اور فقیروں کی جماعت نہیں ہوتی۔

۲۰۔ درشٹانت (Exemplification) (दृष्टान्त)

جہاں دو معنی جملہ میں آئے ہوئے مشبہ اور مشبہ بہ کے مساوی مزاجوں میں یکے دیگر جذباتی تعلق ہو وہاں درشٹانت انکار ہوتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ مشبہ جملے میں ایک عام سی بات کہی جاتی ہے لیکن مشبہ بہ جملے میں کوئی اس سے ملتی جلتی ایسی بات پیش کی جاتی ہے جس سے مشبہ بہ جملے کو ثبات کیا جاسکے۔

مثال۔ کرت کرت ابھی اس کے جڑ مت ہوت سبجان

ر سری آوت جات تے اسل پر ہوت نشان

اس دوہے میں پہلا مصرع مشبہ جملہ ہے اور مصرع ثانی مشبہ بہ جملہ ہے۔ مصرعِ ادنیٰ میں ایک عام سی بات کہی گئی ہے کہ کسی کام کی بار بار مشق کرنے سے بیوقوف بھی عقلمند ہو جاتا ہے اور اس جملے کے ثبوت کے لیے مصرعِ ثانی میں مثال یوں پیش کی گئی ہے کہ کنویں سے پانی نکالتے ہوئے رسی بار بار پتھر سے ٹکراتی ہے جس سے پتھر پر نشان پڑ جاتا ہے۔

۲۱۔ ندرشٹنا (Illustration) (निदर्शना)

دو جملوں میں باہمی طور پر ممکن اور ناممکن تعلق ہونے پر بھی تشبیہ کے ذریعہ ان میں تعلق کا تصور کرنا ہی ندرشٹنا انکار کہلاتا ہے۔ آچاریکا کہنا ہے کہ ان دو جملوں میں نتیجے کی مماثلت ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ بیوقوفوں کو سمجھانا، آسمان کے تارے توڑنے کے مصداق ہے۔ یہاں دو جملے ہیں لیکن دونوں جملوں میں باہمی ربط کوئی نہیں ہے لیکن نتیجے کی مماثلت کے سبب ان دونوں میں

ناممکن تعلق اس طرح قائم کیا گیا کہ بیوقوفوں کو سمجھانا اسی طرح ناممکن ہے جس طرح آسمان کے تارے توڑنا ناممکن ہے۔

۲۲۔ شلیش (شلف) ایہام گوئی (Paronomasia)

اس کی اقسام حسب ذیل ہیں۔

شلیش
(شلف)

ارحہ شلیش یعنی ایہام معنوی
(ارحہ شلف)

شبد شلیش یعنی ایہام لفظی
(شلف)

سبھنگ شلیش
(سبھنگ شلف)

ابھنگ شلیش
(ابھنگ شلف)

اردو کا قاری ایہام گوئی سے بخوبی واقف ہے۔ تفصیلات درج کرنیکی ضرورت نہیں ہے۔

۲۳۔ سما سوکت (سما سوکت) ایجاز بیانی (Speech of Brevity)

جہاں چند ایسی صفات کا استعمال کیا جاتا ہے کہ موجود کے بیان میں غیر موجود کا بھی ادراک ہو وہاں سما سوکت انکار ہوتا ہے۔

۲۴۔ اپرستت پرشنسا (اگرستوت پرشنسا) (Indirect description)

اس انکار کو انیوکت (انویکت) بھی کہا جاتا ہے۔ اس میں غیر موجود معنی یا کلام سے موجود معنی کو نورپاش کیا جاتا ہے۔
مثال :

نہیں پر آگ نہیں مذہر مذہ، نہیں دکاس یر کال

آلی کلی ہی سوں بندھو آگے کون حوال (بہاری)

یعنی نہ تو زنگل ہے اور نہ ہی شیرینی ہے اور نہ ہی یہ کھلی ابھی کھلی ہے
لیکن سمجھو نہ ایسی کھلی پر ہی قدا ہو گیا ہے تو اس کا مستقبل میں کیسا
حال ہو گا۔

یہاں تک مماثلت کا مظاہرہ کرنے والے انکاروں (ساदश्यमूलक) کو
بیان کیا گیا ہے اب تردیدی مزاج والے انکاروں (विरोध मूलक)
پر اظہار خیال کیا جائے گا۔

۲۵۔ درودھا بھاس (विरोधाभास) (Contradiction)

جہاں تضاد نہ ہونے پر بھی تضاد کا احساس ہو وہاں درودھا بھاس
انکار ہوتا ہے۔ شاعر معانی کی ترتیب یوں دیتا ہے کہ بظاہر تضاد محسوس
ہونے لگتا ہے مگر جب غور کیا جاتا ہے تو تضاد ختم نظر آتا ہے۔

۲۶۔ وبھاؤنا (विभावना) (Peculiar Causation)

جہاں سبب کی غیر موجودگی میں ہی کسی وقوعے کے پورا ہونے کا بیان کیا
گیا ہو وہاں وبھاؤنا انکار ہوتا ہے۔ یہ دو طرح کا ہوتا ہے۔

۱۔ شابدی وبھاؤنا (शाब्दी विभावना)

جب سبب کی غیر موجودگی کا بیان الفاظ کے ذریعہ ہو
مثال:

نندک نیرے راکھئے، آنگن گٹی چھو ائے

بن پانی صابن بنا، نرمل کرے سبھائے

کبیر

اس دوہے میں پانی اور صابن جو گندگی دور کرنے کے اسباب ہیں،
ان کی غیر موجودگی میں قلب کی صفائی کا بیان کیا گیا ہے اس لیے یہاں تضاد کا
احساس ہوا۔ لیکن برائی کرنے والے (نندک) کے قریب رہنے سے شخص مخصوص
کی برائیوں سے پردہ اکٹھے گا اور وہ شخص مخصوص اپنی برائیوں کو جان کر انہیں دور

کرنے کی کوشش کرے گا؛ جس سے اس کے قلب کی صفائی ہو جائیگی
اس طرح تضاد کی حالت کا فور ہو جاتی ہے۔

۲۔ آرکھتی دبھاؤنا (आर्थी विभावना)

جہاں سبب کی غیر موجودگی لفظوں کے ذریعہ بیان نہیں ہوتی وہاں
آرکھتی دبھاؤنا ہوتی ہے۔ مثلاً

بن پد چلے، سنے بن کا نا
کر بن کرم کرے ودھنا نا

تمسلی داس

یہاں خدائے مطلق کا بیان ہے کہ وہ بغیر پیروں کے چلتا ہے بغیر
کانوں کے سنتا ہے بغیر ہاتھوں کے مختلف اعمال کو انجام دیتا ہے۔

۲۷۔ وشیشوکٹ (विशेषोक्ति) (Peculiar Allegation)

وشیشوکٹ انکار وہاں ہوتا ہے جہاں دبھاؤنا کے متضاد مشہور سبب
موجود ہونے پر بھی کام کا پورا نہ ہونے کا بیان کیا جائے۔

مثال: دیکھو دو دو میگھ برستے ہیں پیاسی کی پیاسی۔

اس مصرع میں دو دو بادل برس رہے ہیں مگر بیشودھ پیاسی ہے۔

یہاں پیاس لفظ علامتی ہے اور اس سے یہ حقیقت مترشح ہو رہی ہے

کہ وہ گوتم بدھ سے ملنے کے لیے بیتاب ہے۔ اور اس کی یہ پیاس

بادلوں کے برسنے سے ختم نہیں ہو سکتی۔

۲۸۔ آسنگٹ (असंगति) (Desconnection)

جہاں سبب کسی ایک جگہ پر ہو اور کام کسی دوسری جگہ پر پورا ہو رہا

ہو تو وہاں آسنگٹ انکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کوئل کالی متوالی

ہے، آم کی ڈالی جھوم رہی ہے۔ یہاں کوئل میں متوالہ پن اور آم کی

ڈالی میں جھومنا دکھایا گیا ہے۔

۲۹۔ وِشَم (عدم تناسب) (विषम) (Incongruity)

آچاریوں نے اس کی تین قسمیں بتائی ہیں۔

۱۔ جہاں دو بے میل اشیاء کے تعلق کا بیان ہو یا کسی شے کے ذریعہ کسی ایسے کام کے پورا ہونے کا بیان ہو جسے پورا کرنے کی لیاقت سبب میں نہ ہو۔ مثال کے طور پر کہاں ابرہہ اور اس کا بڑا لشکر اور کہاں اباہیلوں کی منقاروں میں دہنی ہوئی معمولی کنکریاں۔

ب۔ جہاں سبب کے وصف سے اس سے حیرت انگیز وصف والے کام کا پورا ہونا بتایا جائے۔ مثال کے طور پر شام کی سرخی سے (سبب) سیاہ رنگ (حیرت انگیز وصف) کی رات کے پیدا ہونے کا بیان۔

پ۔ جہاں کسی نتیجے کے حصول کے لیے کسی گہمی کو شش سے نتیجہ نہ حاصل ہو کر اٹھ کوئی سانحہ ہو یا بیان ہو۔ مثال کے طور پر کینز منتہر اپنے حسا سے بھلائی کی بات کرتی ہے مگر لکیمی کو اس سے تکلیف ہوتی ہے۔ اب ترتیبی مزاج والے (श्रृंखला मूलक) انکاروں پر اظہار خیال

کیا جا رہا ہے۔

۳۰۔ کارڈ مالا (Garland of Causes) (कारण माला)

جہاں ایک زنجیر کی شکل میں عناصر کے تعلقات پر اظہار خیال کیا جائے وہاں کارڈ مالا انکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ”علم سے انکسار اور انکسار سے دنیا قبضے میں ہو جاتی ہے۔ دنیا سے دولت ملتی ہے اور دولت سے نیک کام انجام پاتے ہیں۔“

۳۱۔ ایکادلی (एकादली) (Necklace)

جس کلام میں عناصر کا صفت اور موصوف سے متعلق ترتیب وار بیان ہو وہاں ایکادلی انکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ”جنگل میں کیوں“

’گوئیں میں نغمہ‘ پیڑ میں کلمی، کلمی میں مسکراہٹ، پھول میں زرگل،
زرگل میں شہد، پانی میں لہر اور لہر میں مستی۔“

۳۲۔ سار (सार) (Climax)

جس کلام میں بیان کیے گئے عناصر میں مسلسل عروج یا تنزل دکھایا جائے
وہاں سار النکار ہوتا ہے۔ اس میں پہلے کبھی گئی شے سے دوسری شے
یا تو بہتر ہوتی ہے یا کمتر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر -
۱۔ فحل سے بھی نازک کیلے کا اندرونی حصہ ہے اور اس سے بھی
زیادہ نازک تیرا بدن ہے۔

۲۔ رحمن دے نرم چکے جے کہوں ماگن جاناں
ان سے پہلے دے مرے جن مکھ نکست ناں

عبدالرحیم خان خاناں

اب برہانی مزاج والے (نیا یامولک) النکاروں پر گفتگو کی
جا رہی ہے۔

۳۳۔ کاویہ لنگ (Poetical Reason) (काव्य लिंग)

جس کلام میں کسی بیان کی تائید میں ایک عنصر یا جملے میں اس کے
سبب کو بھی پیش کیا جائے وہاں کاویہ لنگ النکار ہوتا ہے۔
مثال:

رحمن چپ ہوسے بیٹھے، دیکھ دن کے پھیر

نیکے دن جب آسہیں بنتے لگ ہے دیر

عبدالرحیم خان خاناں

۳۴۔ ارتھانتر نیاس (Corroboration) (अर्थान्तर न्यास)

جس کلام میں عام بیان سے مخصوص کا یا مخصوص بیان سے عام کی
تائید کی جائے وہاں ارتھانتر النکار ہوتا ہے۔

مثال - جو رحیم اتم پر کرت، کا کر سکت کسنگ
چندن ویش ویا پے نہیں لپٹے رہت مجھنگ

— عبدالرحیم خان خاناں

یعنی پاکیزہ مزاج والوں پر بری ہم نشینی اثر انداز نہیں ہو پاتی۔
مثلاً صندل کے پیڑوں پر زہریلے سانپ لپٹے رہتے ہیں مگر صندل کے
پیڑ زہریلے نہیں ہو پاتے۔

۳۵۔ اتمان یعنی حسن تعلیل (Inference) (انومان)

جہاں علت کے ذریعہ کسی شے کے بارے میں اندازہ کرنے کا بیان ہو
وہاں اتمان النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب یہ کہا جائے کہ ”غیر
برسات کے ہی مور تاج اٹھتے ہیں“ ایسا لگتا ہے کہ اس سمت کوشش کئے
ہوئے ہیں“

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہا تھی ہے چاندنی

— عادل منصوری

۳۶۔ پُر کر (INSINUATION) (परिकर)

جس کلام میں متعل صفت، یا معنی ہو یعنی اس صفت کے ذریعہ عام
معنی سے مجازی معنی کی تو پندیری ہو وہاں پُر کر النکار ہوتا ہے۔
مثال -

رواں تو ہوئی ہے کہیں طبع حنام
چلو جس طرف بھی روانہ ہے اب

— ظفر آقبال

۳۷۔ سہوکت (Connected discription) (सहोक्ति)

جس کلام میں ساتھ معنی والے الفاظ کی مدد سے کسی عنصر کا دوسرے

عنصر کے ساتھ تعلق کا بیان ہو وہاں سہوکتِ انکار ہوتا ہے۔
اس انکار کی اساس مبالغہ پر ہوتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ لفظ
’ساتھ‘ یا سنگ‘ کا استعمال ایسا ہوا ہو کہ کلام میں طلسمی فضا در آئے۔
مثال :-

ساز باز اس کی ہوا کے ساتھ رہتی ہے عجب
پھول سا کھلتا بھی ہے، لیکن بکھر جاتا نہیں
ظفر اقبال

۳۸۔ وِ نَوکِت (Speech of Absence) (وینوکت)

جس کلام میں بنا، یا بغیر، لفظوں کی مدد سے موجود معنی کی غیر موجود
معنی کے بغیر خوبصورتی یا بد صورتی کو بیان کیا جائے وہاں وِ نَوکِتِ انکار
ہوتا ہے۔ یہاں بھی لازمی شرط یہ ہے کہ ’بنا‘ یا بغیر‘ لفظ کا استعمال
اس طرح کیا جائے کہ کلام میں لطافت در آئے۔
مثال :-

اس کے بغیر چین بھی پڑتا نہیں جسے
سمجھاتا اور کچھ سوں، سمجھتا کچھ اور ہے
جمال احسانی

شہر کے بت اس لیے ناراض ہیں
میں گزر جاتا ہوں بن سجدہ کیے
داق رائے بریلوی

۳۹۔ یہ تھا سنگھیا یا کرم یعنی جمع (Relative Order) (यथासंख्या या क्रम)

جب ترتیب سے پیش کی گئی اشیاء کا اسی ترتیب سے ان کے تلازمات
بیان ہوں مثال کے طور پر جب یہ کہا جائے کہ —
۱۔ بہار نے، خوشبو نے اور زنگل نے زمین کو، کوہل کو اور بھونرے کو

خوبصورتی، مستی اور دیوانگی عطا کی۔ تو یہاں یقیناً شکلیا یا کرم انکار ہو گا۔

۲۔ بوئے گل، نالہ دل، دود چرائی محفل

جو تری بزم سے نکلا، سو پریشان نکلا

غالب

۴۰۔ پریائے (पर्याय) (Sequence)

جہاں پر ایک شے کا کسی اشیاء میں یا کسی اشیاء کا ایک شے میں بیان ہو تو وہاں پریائے انکار ہوتا ہے۔ مثلاً جب یہ کہا جائے کہ اس کے جمال کی پھین آسمان کو سیکڑوں چرائی اور دن کو زرنگار بناتی ہے۔ تو یہاں پریائے انکار ہوتا ہے۔

۴۱۔ اتیکت (अत्यक्ति) (Exaggeration) یعنی تعلی

جس کلام میں دولت، حسن، بہادری، رحم، نزاکت وغیرہ اوصاف کا کذب آمیز یا غیر فطری بیان ہو وہاں اتیکت انکار ہوتا ہے۔

مثال۔ ”اس گھر کے چاروں طرف بدر کامل کی ہی تاریںخ رہتی ہے کیونکہ معشوقہ کا چاند چہرہ ہمیشہ ہی پوری آب و تاب کے ساتھ جگمگاتا رہتا ہے۔“

۴۲۔ گوڑھوکت (गूढ़ोक्ति)

جہاں دو آدمیوں کی گفتگو ایک دوسرا ہی سمجھتا ہے وہاں موجود میسرہ شخص نہیں سمجھ پاتا۔ اس طرح کا بیان گوڑھوکت کہلاتا ہے۔

مثال۔ کہت، نٹ، یکجھٹ، کجھٹا، ملت، کھلت، لچیات

بھرے بھون میں کرت ہے نین ہی سوں بات

بہادری

یعنی بھرے پرے گھر میں بھی معشوقہ صرف نظروں سے ہی گفتگو کر رہی ہے،

کھلوڑ کر رہی ہے، قد اہور رہی ہے، ناراض ہو رہی ہے، کھل رہی ہے،

مل رہی ہے اور شرما رہی ہے۔

۲۳۔ اُنمیلِت (Unlost) (उन्मीलित)

جس کلام میں ایک شے میں دوسری شے کے چھپ جانے پر کسی شخصوں
سبب سے فرق نظر آئے تو وہاں اُنمیلِت انکار ہوتا ہے۔

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
حسرت موہانی

۲۴۔ پرورت یعنی مبادلہ (Barter) (परिवृत्ति)

جس کلام میں ایک شے کے بدلے میں دوسری شے کو لینے کا بیان ہوتا ہے۔
وہاں پرورت انکار ہوتا ہے۔ یہ مبادلہ چار طرح کا مانا گیا ہے۔ اول بہترین
شے کے بدلے بہترین شے۔ دویم بدترین شے کے بدلے بدترین شے۔ سویم
بہترین شے کے بدلے بدترین شے۔ چہارم بدترین شے کے بدلے بہترین شے لینا۔

۲۵۔ پرسنکھیا (Special Mention) (परिसंख्या)

جب کلام میں کسی شے کی ایک مقام پر نفی کرتے ہوئے دوسرے مقام پر اسے
اہمیت دی جائے تو وہاں پرسنکھیا انکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب یہ
سوال کیا جائے کہ بہترین زیور کیا ہے؟ اور جواب یہ دیا جائے کہ بہترین زیور
سونے کا زیور نہیں ہوتا بلکہ شہرت ہی بہترین زیور ہے تو یہاں پرسنکھیا
انکار ہے۔

۲۶۔ کاویار تھا پت (Presumption) (काव्यार्थापत्ति)

جب کلام میں کسی ایک معنی کا اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ اس سے
دوسرا معنی خود بخود واضح ہو جاتا ہے تو وہاں کاویار تھا پت انکار
ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر۔

جب وہ پتھر کو توڑ سکتا ہے تو مٹی کے ڈھیلے کی کیا بساط ہے؟

۴۷۔ میلٹ (میلٹ) (Lost)

دو عناصر کا مشابہت کے سبب اس طرح مل جانا کہ ان کی الگ
شناخت ہی نہ واضح ہو سکے ایسی حالت کو میلٹ انکار کہتے ہیں مثلاً
سرخ لبوں میں پان کی سرخی نظر نہیں آتی۔

۴۸۔ تدگرٹ (تدگرٹ) (Borrower)

جہاں ایک عنصر کا دوسرے عنصر کے قرب میں تیسرے عنصر کا
وصف قبول کرنے کا بیان ہو وہاں تدگرٹ انکار ہوتا ہے۔
مثال کے طور پر بیلے کے ہارنے گوری کا رنگ جذب کر لیا ہے جس
سے بیلے کا رنگ چمبی ہو گیا ہے۔

اب عین معافی سے آمیز مزاج والے (مؤلف پر تہنیت مملکت)
انکاروں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

۴۹۔ پریایوکت (پریایوکت) (पर्यायोक्ति)

جہاں معنی مقصود کو بیانہ انداز میں نہ پیش کر کے پیچیدگی کے
ساتھ پیش کیا جائے وہاں پریایوکت انکار ہوتا ہے۔
مثال :-

کبھی کبھی کا غنیمت ہے دیکھنا بھی تر
اگرچہ یہ بھی بظاہر نظر سے خالی ہے

ظفر اقبال

۵۰۔ دیا جوکت (دیا جوکت) (Dissembler) (व्याजोक्ति)

جہاں پر راز کے ظاہر ہو جانے کے خوف سے اسے کسی بہانے سے
دوسرے لفظوں میں چھپایا جائے وہاں دیا جوکت انکار ہوتا ہے
مثال کے طور پر عاشق کے رخصت ہونے کی بات سن کر پلوں میں
آنکھیں اشک آلود ہو گئیں۔ سہیلیاں کہیں اس بات کو بھانپ نہیں

اس لیے مشورہ نے جھوٹے ہی جہائی لینا شروع کر دیا۔
 لکن چلن سن پلن میں انسو اچھلکے آئے
 بھی لکھائی نہ سکینہو جھوٹے ہی جہائے
 بہاری

رمز کنایہ (Artful Praise, Irony)

۵۱۔ ویاجِ سُنتِ (व्याजस्तुति)

جہاں پر مدح سے بھرا اور کتو سے مدح مترشح ہوتی ہو وہاں ویاجِ
 سُنتِ انکار ہوتا ہے۔

مثلاً - کہت کون رن میں تمہیں دھیر ویر سردار
 لکھ رہی وُن ہتھیار جو ہر دینیت ہتھیار
 اے سردار! تجھے میدان جنگ میں بہادر کون کہہ سکتا ہے؟ کیوں کہ تو
 جب دشمنوں کو اسلحہ کے بغیر دیکھتا ہے تو تو ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ بظاہر
 یہاں جو کائنات انداز لگ رہا ہے مگر دراصل شاعر مدح کا انداز اختیار
 کیے ہوئے کہہ رہا ہے کہ اے سردار! یہ تو تیری شجاعت ہے
 کہ تو خالی ہاتھ والے دشمنوں پر حملہ نہیں کرتا۔

۵۲۔ اَوَگیا (अवज्ञा) (Non Abandonment)

جہاں ایک شے کے اوصاف یا برائی کو دوسری شے کے ذریعہ
 قبول نہ کرنا دکھایا جائے وہاں اَوَگیا انکار ہوتا ہے۔ مثلاً اگر شریف
 لوگ ہد قسمتی سے خراب صحبت میں پڑ جاتے ہیں تو بھی وہ خراب
 لوگوں کی برائیوں کو قبول نہیں کرتے۔ یہاں برائیوں کو قبول نہ
 کرنے کے بیان سے اَوَگیا انکار ہے۔

۵۳۔ اَنگیا (अनुज्ञा)

جہاں کسی برائی کی تمنا اس لیے کی جائے کہ اس میں کسی مخصوص
 کی موجودگی ہو۔ وہاں اَنگیا انکار ہوتا ہے۔

۵۴۔ ترسکار (تیرسکار)

جب کسی برائی کے سبب وصف رکھنے والی شے کو نظر انداز کرنے کا بیان ہو وہاں ترسکار النکار ہوتا ہے مثلاً
وہ شخص حالانکہ بہت عزیز ہے لیکن اسے میں دشمن اس لیے
مانتا ہوں کیونکہ وہ خدا پر یقین نہیں رکھتا۔

اب صنائعِ لفظی پر اظہارِ خیال کیا جائے گا۔

۵۵۔ انوپر اس (Anupras) (Alliteration)

انوپر اس کا لغوی معنی ہے مسلسل نزدیک رکھنا یعنی حروف کا بار بار استعمال۔
آچار یوں کے نزدیک اس کی تعریف یوں ہے کہ حروف کی کیفیت آمیز
بار بار موجودگی ہی انوپر اس النکار ہے۔ اس کی اقسام حسب ذیل ہیں۔

انوپر اس

چھیکا پر اس	درتیا پر اس	شرتیا پر اس	اتیا پر اس	لاٹا پر اس
(छेकानुप्रास)	(वृत्तानुप्रास)	(श्रुत्तानुप्रास)	(अन्त्यानुप्रास)	(लघानुप्रास)

(ا) چھیکا پر اس (छेकानुप्रास)

جہاں پر متعدد ہم آہنگ حروف (Consonants) بار بار دہرائے
جاتے ہیں وہاں چھیکا پر اس ہوتا ہے۔

مثال۔ ماہ من! یہ نیزِ محشر کی گرمی تائیکے آتشِ عصیاں میں خود جلتی ہے جانِ بخت
مہرِ عالمِ تاب جھکتا ہے پسِ سلیم روزِ ہمیشِ ذراتِ مزارِ بیدلانِ سوختہ
(مولانا احمد رضا خاں صاحب بریلوی)

(ب) درتیا پر اس (वृत्तानुप्रास)

جہاں پر رسوں کے مطابق حروفِ علت دہرائے جائیں وہاں درتیا پر اس
ہوتا ہے۔ مثال۔

کیوں نہ زیبا ہو تجھے تاجوری تیرے ہی دم کی ہے سب جلوہ گری

ملک و جن و بشر و خور و پری جان سب تجھ پہ خدا کرتے ہیں
مولانا احمد رضا خاں صاحب

اس شعر میں شانت رس ہے ۔

(پ) جہاں ایک ہی مخرج سے ادا ہونے والے ہم آہنگ حروف
(Consonants) کی مساوی موجودگی ہو وہاں شریا پیر اس

ہوتا ہے۔ (شریا پیر اس)

مثال۔ وہ گل ہیں لبہائے نازک ان کے ہزاروں جھڑکتے ہیں پھول جن سے
گلاب گلشن میں دیکھے ببل یہ دیکھ گلشن گلاب میں ہے

مولانا احمد رضا خاں صاحب

(ت) جہاں جزو یا جزو کے آخر میں سبھی جزو میں مساوی طور پر ہم آہنگ حروف

اور حروف علت دہرائے جاتے ہیں وہاں انشیا پیر اس (انتہا پیر اس) ہوتا ہے۔

مثال۔ صبا وہ چلے کہ باغ پھلے وہ پھول کھلے کہ دن ہوں بھلے
لوا کے تلے ثنا میں کھلے رضا کی زباں تمہارے لیے

مولانا احمد رضا خاں صاحب

(ط) لاطیا پیر اس (لاتیا پیر اس) وہاں ہوتا ہے جہاں لفظ اور

معنی کی مساوی تکرار ہوتی ہے لیکن مفہوم میں تبدیلی آجاتی ہے۔

آدمی کہتے ہیں جس کو ایک پتلا کل کا ہے
پھر کہاں کل اس کو گر کل ہو ذرا بگڑی ہوئی

ظفر

۵۶۔ یکم (Repetition of same word) (یامک)

جہاں بامعنی لیکن مختلف معانی والے یا بے معنی لفظوں کی ایک بار سے
زیادہ تکرار ہو وہاں یکم التکار ہوتا ہے۔

وہ سوئے لالہ زار پھرتے ہیں
تیرے دن اے بہار پھرتے ہیں
مولانا احمد رضا خاں صاحب
لفظ پھرتے دو جگہ ہے مگر اس کے مفاہیم دونوں جگہ بدل گئے ہیں۔

۵۷۔ پترِ مکتودا بھاس (پنرککت ودا بھاس)

جہاں مختلف شکل والے مگر ایک معنی والے الفاظ کا اس طرح استعمال
ہو کہ معنی کی تکرار نہ ہوتے ہوئے بھی معنی کی تکرار کا احساس ہو وہاں
پترِ مکتودا بھاس (پنرککت ودا بھاس) انکار ہوتا ہے۔

سمے کے ساتھ کال آپہنچا

سمے اور کال دونوں میں ایک معنی یعنی وقت کی تکرار محسوس ہو رہی
ہے مگر یہاں کال سے مراد موت ہے۔

(The Crooked Speech)

۵۸۔ وکروکت (वक्रोक्ति)

جہاں ایہام کے سبب تخلیق کار نے جو معنی اخذ کیا ہے۔ قاری اس
معنی سے الگ کوئی معنی قبول کرے وہاں وکروکت انکار ہوتا ہے
(یہاں وکروکت نظریہ کی بات نہیں ہو رہی ہے)

مثال۔ ایک کبوتر دیکھ ہاتھ میں پوچھا کہاں آپر ہے

اس نے کہا آپر کیسا؟ اڑ گیا سپر ہے

پہلے مصرع میں آپر سے مراد دوسرا کبوتر ہے مگر جواب دینے والے نے
سمجھا کہ وہ کبوتر بغیر پیر کے ہے اس لیے اُس نے کہا کہ وہ بے پر نہیں
تھا بلکہ پروں والا (سپر) تھا اس لیے اڑ گیا۔

اب مرکب اور غیر درجہ بند انکاروں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

۵۹۔ مانوی کرن یعنی تجسیم (Personification)

جہاں غیر مرنی اور بے حس اشیاء کو انسانی حرکات اور سکنا دکھائے

ہوئے بیان کیا جائے وہاں مانوی کرن انکار ہوتا ہے۔
 مثال - ٹھک حرص وہو اکو چھوڑیاں مت دیں بدلیں پھرے مارا
 قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نفتارا
 نظیر اکبر آبادی

۴۰۔ سنسرتی (سंसृष्टि)

جب کلام میں ایک ساتھ کئی انکار موجود ہوں تو وہاں سنسرتی انکار
 ہوتا ہے۔

مثال - دل بستہ و غول گشتہ نہ نوشبو نہ لطافت
 کیوں غنچہ کہوں ہے مرے آقا کا دہن پھول
 مولانا احمد رضا خاں صاحب

ایک ہی شعر میں آپہا، (تشبیہ) اور چھپکا نہ اس ہیں۔

۴۱۔ دھونیہ تھہ وینجنا یعنی صوتی تسمیہ (Onomatopoea)

جب کلام میں سیاق و سباق کے مد نظر الفاظ کی نشست ایسی رکھی
 جائے کہ ان کے صوتی آہنگ سے متوقع معنی کی تفہیم ہو جائے وہاں یہ
 انکار ہوتا ہے۔

بلند بانگ تہقے، چمک رہے ہیں اسلحے
 جواں کیشف و لولے، سرور میں ہے کجروی
 اکڑ رہے، ٹھک رہے، بھٹک رہے بھٹک رہے
 بہک رہے ہیں اشقیا، ہوا میں رشت بکری

عبرت سہر لہجی، لم یات نظیرک فی نظر من

سطور بالا میں انکاروں کی اقسام پر جو تفصیلات پیش کی گئی ہیں وہ
 مکمل نہیں ہیں لیکن بیشتر انکاروں کا اجمالی تعارف پیش کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک
 راقم الحروف کی رسائی تھی اردو کی مثالیں بھی پیش کر دی گئی ہیں۔ دراصل انکاروں

یا صنائع بدائع کی تقسیم بھی ہر زبان کی اپنی تہذیب سے متاثر ہے۔ مثال کے طور پر انپراس کی جو اقسام اوپر بیان کی گئی ہیں وہ اقسام اردو کی تجنیس کی اقسام سے جدا ہیں۔ حالانکہ تجنیس تقریباً ہر زبان میں ہے۔

اس میں دورائے نہیں کہ انکار کی موجودگی فن پارے کی قدر قیمت میں اضافہ کرتی ہے مگر اس کی موجودگی آمدنی متقاضی ہے۔ انکار منزل نہیں ہے۔ منزل تو کیفیت امین کلام ہی ہے اور اس کیفیت کی نمونہ گیری میں انکار ایک معاون کی ہی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر انکار نظریہ کے متعدد آچاریوں نے زمانے کے ساتھ ساتھ غلو سے بھی کام لیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انکار فن پارے کی ظاہری زیب و زینت تک ہی محدود ہو کر رہ گیا، لیکن انکار نظریہ کا تجزیہ کرنے پر ہم یہ پاتے ہیں کہ اس نظریہ کے جو عناصر ہیں وہ فن پارے کی ظاہری اور باطنی حسن کاری پر زور دیتے ہیں۔ فن پارے کے فقط نظر سے جمالیات کے دو حصے ہیں، اول خیال کا حسن دویم جذبہ کا حسن خیال یا شے میں موجود اور غیر موجود دونوں عناصر کا ایک نظام ہوتا ہے۔ جذبے کی جمالیات بہت نازک اور لطیف ہوتی ہے۔ انکاروں کا واسطہ خصوصاً خیال آفرینی سے ہی ہے جو تخلیقی جوہر کے سبب جذبے کے حسن سے یوں بغل گیر ہو جاتا ہے کہ دونوں ایک بن جاتے ہیں۔ آچاریہ دندئی اور بھٹا نے جن انکاروں کو اہمیت دی ہے وہ خیال کے جمال سے وابستہ ہیں۔ اُدبھٹ اور واتن بھی انکاروں کو خیال کے حسن سے وابستہ کرتے ہیں۔ بھٹا نے انھیں انکاروں کی تشریحات پیش کیں جو دندئی نے بیان کیے تھے لیکن بھٹا ان تشریحات میں خیال کے ساتھ ساتھ جذبہ کی حسن آفرینی پر بھی توجہ دیتے ہیں۔ اس لیے بھٹا کے بعد آنے والے آچاریوں نے ان انکاروں پر زیادہ توجہ دی جو جذبے کی حسن آفرینی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ انکار کے بارے میں غور و فکر کا کام جب آندو ر دھن اور ان کے بعد کے کشمیری آچاریوں نے کیا تو جذبے کے حسن کو اتنی زیادہ اہمیت دی گئی اور اتنی باریکیاں نکالی گئیں کہ انکار کا نظام ظاہری حسن کاری اور

پہیلیوں تک محدود ہو گیا اس طرح جیسا کہ ہم اوپر عرض کر چکے ہیں انکاروں کی اہمیت کو نگہری ضرب لگی۔ بہر حال اس میں شک نہیں کہ تسکرت شعریات میں انکار دبستان کی اپنی اہمیت ہے اور جیسا کہ آغاز میں عرض کیا جا چکا ہے انکار پر بھرت سے لیکر پنڈت راج جگنا تھ تک بڑی باریک بینی سے غور و خوض کیا گیا۔ یہ فکری سرمایہ ہماری مشرقی شعریات کا قابل قدر کارنامہ ہے۔

مصاد

- ۱۔ چندالوک - جے دیو
- ۲۔ کاویا لنگار - بھامہ
- ۳۔ وکر دکت ہیتوم - کنتک
- ۴۔ کاویا لنگار سوتر - وامن
- ۵۔ کاویا لنگار - رُدرٹ
- ۶۔ انکار سر سوسو - مہیک
- ۷۔ کو اور کاویہ شاستر - ڈاکٹر سریش چندر پانڈے
- ۸۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے - ڈاکٹر جگدیش پرساد کوشک
پرتمان
- ۹۔ ساجیتا نشا ستم - آچاریہ ستارام چٹرویدی

ریت (ریتی) [اسلوب]

ریتِ نظریہ کو استحکام بخشنے کا کارنامہ آچاریہ وامن (आचार्य वामन)

نے انجام دیا۔ ان کا نامہ اندازاً ۸۵۰ - ۷۵۰ عیسوی کے آس پاس ہے۔ یہ بھی کٹھیری تھے اور آچاریہ اُدبھٹ کے ہم وطن نیز ہم عصر تھے۔ کہا جاتا ہے کہ آچاریہ وامن کٹھیری کے راجہ جیادتیہ (जयादित्य) کے ذریعہ تھے۔ وامن سنسکرت شعریات کے پہلے آچاریہ ہیں جنہوں نے اپنی تصنیف کا دیالنگار سوتر (काव्यालंकार-सूत्र) کو گروں یعنی فارمولوں کی شکل میں پیش کیا۔ یہ تصنیف پانچ حصوں میں ہے۔ جن کے تین ذیلی حصے ہیں۔ اول سوتر یعنی گرویدم ورت (वृत्ति) یعنی لفظ کی وہ قوت جس کے ذریعہ کسی معنی کا اظہار کیا جائے۔ اور سویم اُداسہرن (उदाहरण) یعنی مثال۔ ہر حصے میں ۱۲ باب ہیں۔ اس طرح پوری کتاب میں ۶۰ ابواب ہیں۔ ان ساتھوں ابواب میں کل ۲۱۹ گریا فارمولے ہیں۔ کاویالنگار سوتر پر چار علماء نے شرحیں لکھیں۔ سہدیو، گوپیندر، بھٹ گوپال اور مہیشور۔ ان چاروں میں گوپیندر کی کام دھین (कामधेनु) شرح زیادہ مشہور ہوئی۔ وامن نے ہیئت شاعری، شاعری کے مقاصد، علت شاعری، روح شاعری اور شاعری کی اصناف پر تو اپنے خیالات کا اظہار کیا ہی ہے ساتھ ہی خصوصی طور پر انہوں نے اسلوب (रिति) وصف (गुण) صنائع بدائع (अलंकार) اور شوی معائبہ

زیادہ روشنی ڈالی ہے۔ ان عناصر پر جس طرح کی تشریحات وامن نے پیش کی ہیں ان پر غور کرنے سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ وامن شاعری کی خارجی ہیئت کی حسن آفرینی پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ جہاں تک شاعری کے باطنی محاسن کی بات ہے وامن صرف وصف (गुण) پر ہی گفتگو کرتے ہیں اور اس کی بنیاد پر یہ فرماتے ہیں کہ وصف آمیز

لفظیات کی تخلیق ہی شاعری کی روح ہے۔

وائمن شاعری کی دھڑکوں کو ہی اہمیت دیتے ہیں اول اسلوب (سیتی) اور دیم خیال یا احساس (اثریغونسمپدا) ان کے مطابق احساس یا خیال، اسلوب کا پس پا کر چمک اٹھتا ہے یا ذائقے دار بن جاتا ہے۔ ان کے اصول کا اصل متن یوں ہے۔

तस्यामर्थ गुणसम्पदास्वाद्या भवति । तदुपपोहादर्थगुण लेशोऽपि ।

किमंग पुनरर्थ गुण सम्पत् ।

کاویالنگکارستورہ

اس سے ظاہر یہ ہوا کہ وائمن شاعری میں خیال یا احساس (تلق-تلق) کو اہمیت تو دیتے ہیں مگر اسے اسلوب کا حاشیہ بردار مانتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان سے قبل شاعری میں خیال یا احساس کو اولیت دی جاتی تھی مگر وائمن اولیت اسلوب کو دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سریندر باراننگے (डा० सुरेन्द्र बारान्गि) اپنی کتاب سوندریہ چے دیا کرن (रुद्रा) زبان میں ہے جس کا ترجمہ ڈاکٹر منوہر کالے نے ہندی میں کیا ہے۔) کے صفحہ ۱۵۹ پر فرماتے ہیں کہ آچاریہ وائمن ادب کے دو اہم عناصر سے متعارف تھے اول بنیادی ہے یا مادہ یعنی خیال یا احساس جس سے ادب تخلیق ہوتا ہے۔ دیم عنصر قدر و قیمت یا عنصر جمالیات جس کے لیے ادب تخلیق کیا جاتا ہے۔ وائمن کی نظر میں ادب کے مادہ کی روح مخصوص لفظیات کی تخلیق (विशिष्ट-पद-रचना) جو صرف لفظ اور معانی کا متوازن اتصال ہی نہیں ہے بلکہ اس میں وصف اور صنائع بدائع کی بھی اپنی متوازن شرکت موجود رہتی ہے اور اس مخصوص لفظیات کی تخلیق کی جان حسن کاری ہے۔ وائمن نے شاعری میں لفظیات کو بہت اہمیت دی ہے۔ اور اسی لیے انھوں نے لفظیات کی جمال آفرینی سے مزین شعری اظہار کی تشریح، وصف، النکار اور اسلوب (سیتی) کے ذریعہ کی ہے۔

وائمن نے اسلوب، وصف اور النکار یعنی تینوں کو ایک دوسرے کا معاون قرار دیا ہے اور اس بارے میں انھوں نے جو کچھ بتائے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

(ا) شاعری، صنائعِ بدائع (الانکار) کے سبب قابل قبول ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

काव्यं ग्राह्यम् अलंकारात्

کاویا لنگار سوتر ۱/۱/۱
(ب) جذبے کی نمود پذیری کے نقطہ نظر سے صنائعِ بدائع ہی حسنِ کار ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

सौन्दर्यमलंकारः

کاویا لنگار سوتر ۲/۱/۱
(پ) وہ حسنِ آفریں صنائعِ بدائع، معائب کو ترک کرنے سے اور وصفِ نیرز صنائعِ بدائع کے اتصال سے ظاہر ہوتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

सदोपगुणालंकारहानादानाभ्याम् ।

کاویا لنگار سوتر ۳/۱/۱
(ت) وصف (गुण) لفظ اور معنی کا وہ مزاج یا خصوصیت ہے جو شاعری کی زیب و زینت کا منبع ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

काव्यशोभायाः कर्तारोधर्मा गुणः

کاویا لنگار سوتر ۱/۱/۲
(ث) وصف (गुण) کے تاثر اور دل آویزی وغیرہ کے لیے صنائعِ بدائع کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

तदशियहेतवस्त्वलंकाराः

کاویا لنگار سوتر ۲/۱/۲
(ذ) وصف اور صنائعِ بدائع سے سچی ہوئی لفظیات مخصوص (विशिष्ट) ہوتی ہے اور یہی مخصوص لفظیات ہی اسلوب (सीति) ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

کاویا لنگار سوتر ۲/۱/۲ विशिष्टा पदरचना सीतिः

(رج) یہ اسلوب (ریتی) شاعری کی روح ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

ریتیراتما کاویس

کاویا لنکار سوتر ۴/۲/۱

سنگور بالا میں جو اصول پیش کیے گئے ہیں ان سے صاف ظاہر ہے کہ دامن کا تفکر، جمال (سौन्दर्य) کی پرتیں کھولنا ہوا اسلوب (ریتی) میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ جمالیات اور اسلوب تخلیقی عمل کے دو کنارے ہیں، شاعر کا احساس جمال شاعری کے ذریعہ اظہار پاتا ہے۔ اس اظہار کی بھی کوئی پوشاک تو ہوگی ہی؟ ظاہر ہے کہ یہ پوشاک لفظیات کی ہوگی۔ معلوم ہو اگر اسی لفظیات کا تخلیقی تانا بانا ہی اسلوب ہے۔ دامن اس اسلوب کے اصول گناتے ہوئے جمالیات پر بھی بھرپور روشنی ڈالتے ہیں۔ اور اس کے لیے وہ وصف اور صنائع بدائع کا سہارا لیتے ہیں۔ وہ لفظ اور معنی کی زیب و زینت کا سبب وصف کو ہی مانتے ہیں۔ یہ زیب و زینت کوئی باہری سجادہ نہیں ہے بلکہ شاعری کی باطنی اور خارجی دلاویزی ہے۔ یہاں ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ آچاریہ دندئی نے لنکاروں (صنائع بدائع) کو شاعری کی زیب و زینت قرار دیا تھا لیکن دامن نے شاعری کی زیب و زینت کی مخصوص علت، وصف کو مانا ہے۔ چوں کہ علامتی شکل میں شاعری کو لفظ اور معنی کا اتصال مانا جاتا ہے۔ اس لیے دامن نے وصف (गुण) کی دو قسم بتائیں، اول وصف لفظ اور دوم وصف معنی (शब्दगुण तथा अर्थगुण) حالانکہ دامن کے سامنے آچاریہ دندئی کے دس اوصاف کی تشریحات موجود تھیں لیکن دامن نے چونکہ اوصاف کو لفظ اور معنی کا تربیت کار مانا تھا اس لیے ان کے سامنے صرف لفظ کی تربیت کرنے والے اوصاف کی ہی اہمیت نہیں تھی بلکہ معنی کو تربیت دینے والے اوصاف کی بھی انھیں ضرورت محسوس ہوئی۔ چونکہ دامن جمالیات کو بہت اہمیت دیتے تھے اس لیے ان کے لیے ناگزیر تھا کہ وہ لفظ اور معنی دونوں کی جمالیات کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالیں۔ لفظ اور معنی کے ساتھ ہی انھوں نے رس کو بھی جمالیات شاعری کا جزو لاینفک قرار دیا جس کا اظہار انھوں نے ایک وصف معانی کانت (कान्ति) بہ معنی دلاویزی سے کیا اور اس کو ایک اصول کے ذریعہ یوں ظاہر کیا۔

(کادیالینکار سوتر ۱۵/۲/۲) दीप्ति रसत्वं कान्ति:

اس اصول کی تشریح گوپبند (गोपेन्द्र) نے اپنی شرح کا مدھیل (कामधेनु)

میں کرتے ہوئے لفظ دیپتی (दीप्ति) کی شرح یوں کی ہے کہ یہ مرکزی کردار، اثرات اور مقبلیات یا ہر سبلی کیفیات (विभाव-अनुभाव-व्याभिचारीभाव) کو ظاہر کرتا ہے۔ وصف کی اقسام پر بھی دامن نے اظہار خیال کیا ہے لیکن ان اقسام پر ہم بعد میں روشنی ڈالیں گے۔ پہلے ہم یہ دیکھ لیں کہ قدیم ہندوستانی شعریات میں اسلوب کے بارے میں زمانی اعتبار سے کہاں کہاں گفتگو کی گئی ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے بادا آدم جناب بھرت ہیں۔ انھوں نے لفظ 'ریت' کا استعمال اپنے ناٹھ شاستر میں کہیں نہیں کیا ہے۔ لیکن انھوں نے مسطور ڈرامائی میلانات کی تشریح ناٹھ شاستر میں کی ہے اور جس طرح ان میلانات کو انھوں نے نام دیا ہے وہ دامن کے زمانے کے اسالیب کے ناموں کی وجہ سے ضرور قابل توجہ ہیں۔ بھرت نے چار ڈرامائی میلانات کا نام لیا ہے۔ اول آدنتی (आवन्ती) دوم دکشانتیا (दक्षिणात्या) سوم پانچالی (पांचाली) چہارم اوڈرو ماگھی (औड्रमागधी) خود فرماتے ہیں۔

चतुर्विधा प्रवृत्तिश्च प्रोक्ता नाट्यप्रयोगतः

आवन्ती दाक्षिणात्या च पांचाली चौड्रमागधी

ناٹھ شاستر ۱۶/۲۶

ایسا لگتا ہے کہ یہ چاروں میلانات ہندوستان کی چار سمتوں سے تعلق ہیں۔ خود بھرت یہ کہتے ہیں کہ ان میلانات کی بنیاد 'دینا بھر کے لوگوں کی پوشاک، رہن سہن، زبان اور گفتگو میں ظاہر ہوا کہ بھرت کے میلانات کے علاقے اسلوب کے علاقوں سے زیادہ وسیع ہیں کیوں کہ اسلوب کا تعلق تو صرف لفظیات سے ہے۔

اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بھرت نے حالانکہ ریت لفظ کا نام نہیں لیا ہے

مگر وہ لفظیات کی تخلیق سے واقف ضرور تھے۔ بھرت کے خیال کو دآن بھٹ نے زیادہ جامعیت کے ساتھ پیش کیا۔ حالاں کہ دآن بھٹ نثر نگار تھے۔ لیکن انھوں نے اپنی کتابوں میں ضمناً کئی مقامات پر شاعریاتی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ دآن بھٹ اپنی کتاب 'ہر شس چہرت' (ہرب چریت) میں لکھتے ہیں کہ شمال کے ادیب اکثر ایہام گوئی (شلبھ) کو اپناتے ہیں مغرب کے شاعر تصنع سے دور رہ کر صرف معنی آفرینی پر توجہ دیتے ہیں۔ جنوب کے تخلیق کار شاعرانہ خیال آفرینی (اوتپےشا) کو اہمیت دیتے ہیں۔ اور پورب کے شاعر تصنع آمیز اسلوب کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

श्लेष प्रायमुदीच्येषु, प्रतीच्येच्छर्थ मात्रकम् ।

उत्प्रेक्षा दाक्षिणात्येषु, गोडेस्वक्षरम्बरः ॥

دآن بھٹ کے بعد، بھامہ اور دندئی نے اسلوب پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ لیکن یہ دامن ہیں جنھوں نے اسلوب کو پہلی بار 'ریت' (ریتی) کا نام دیا اور اس پر اتنی گہرائی تک غور و فکر کیا کہ اسے ایک نظریہ کی شکل عطا کر دی۔ انھوں نے 'ریت' کو ردج شاعری قرار دیا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ دامن نے اسے ایک دبستان کی شکل عطا کی، لیکن ان کے بعد کے آچاریوں نے اسلوب کو ایک نظریہ نہ مان کر شاعری کا ایک اہم جزو ہی تسلیم کیا۔ دامن کے بعد آندردھرن راج شیکھر، کنٹک، 'مہوجراج'، مٹ اور دشوناٹھ نے اسلوب پر اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ دامن کے علاوہ باقی آچاریوں نے اسلوب کو لفظیات کی حسن کاری تک ہی محدود رکھا اور اسے ایک نظریہ ہی تسلیم کیا۔ یہ سبھی حقیقت ہے کہ مختلف آچاریوں نے اسالیب کو کسی نہ کسی علاقے سے ضرور جوڑا مگر کون سا اسلوب کس علاقے میں نمونہ پذیر ہوا؟ اس کے بارے میں آچاریہ خاموش رہے۔ علاقوں سے اسالیب کا تعلق اس لیے دکھایا گیا کیوں کہ کسی خاص علاقے میں کوئی خاص اسلوب زیادہ رائج تھا۔ بہر حال ان آچاریوں نے اسلوب کو شاعری کے خارجی حسن کی شکل میں ہی قبول کیا۔ اسلوب کو ایک نظریہ کی عظمت دینے کا سہرا تو دامن کے سر ہی جاتا ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اسلوب (ریتی) کے خاص عناصر کون سے ہیں؟ اس

ضمن میں آچاریوں کے تین گروہ ہیں۔ اول وصف (गुण) کو بنیادی عنصر مانتے ہیں۔ دوم ایجاز بیانی (समास) کو بنیادی عنصر مانتے ہیں۔ سوم حرفی تزئین (वर्णगुम्फ) کو بنیادی عنصر مانتے ہیں۔ پہلے گروہ میں دندوسی وصف کو دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ اول لفظی حسن کاری کے محرک اوصاف اور دوم معنوی حسن کاری کے محرک اوصاف۔ وامن نے اسلوب کو روح شاعری قرار دیتے ہوئے وصف کو اسلوب کا بنیادی عنصر قرار دیا اور انھوں نے اوصاف کو دو زمروں میں تقسیم کیا۔ اول لفظی اوصاف، دوم معنوی اوصاف۔ لفظی اوصاف میں انھوں نے حرفی تزئین اور لفظی تزئین (वर्णगुम्फ व शब्दगुम्फ) کو اہمیت دی۔ معنوی اوصاف میں انھوں نے رس، صنائع معنوی اور قوت لفظ کو شامل کیا۔ ظاہر ہوا کہ وامن نے حرفی اور لفظی تزئین کو اسلوب کے ظاہری حسن کے عناصر کے طور پر تسلیم کیا اور رس نیز صنائع معنوی کو اسلوب کے باطنی عناصر کی شکل میں قبول کیا۔

دوسرے گروہ میں رُدرٹ اور آند در دھن آتے ہیں۔ رُدرٹ نے سب سے پہلے ایجاز (समास) کو اسلوب کا بنیادی عنصر بتایا اور اس بنیاد پر انھوں نے اسلوب کو چار حصوں میں تقسیم کیا اور بتایا کہ دیر بھی (वेदभी) اسلوب، ایجاز بیانی سے خالی (असमास) پانچالی (पांचाली) ایجاز مختصر (लघु-समास) لائیہ (लाटीया) متوسط ایجاز (मध्य-समास) اور گوڈیہ (गौडीया) طویل ایجاز (दीर्घ-समास) والا ہوتا ہے۔ آند در دھن نے اسلوب کا بنیادی عنصر تو ایجاز کو ہی تسلیم کیا۔ لیکن انھوں نے لائیہ اسلوب کو نظر انداز کر دیا۔ انھوں نے وامن کے اس خیال کو بھی نظر انداز کر دیا کہ وصف، اسلوب کا حاشیہ بردار ہے۔ آند در دھن کا خیال ہے کہ اسلوب، رس کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور اوصاف، رس کے معاون عناصر ہیں۔ اس لیے رس کا اسلوب سے جو تعلق ہے وہ متعین رہتا ہے جبکہ اسالیب کا رس کے ساتھ جو تعلق ہے وہ متعین نہیں رہتا ہے۔ آند در دھن کے بعد راج شیکھر نے ایجاز (समास) کے ساتھ ہی تجنیس (अनुप्रास) کو اسلوب کا خام عنصر بتایا۔

تیسرے گروہ کے آچاریوں میں ممت (मम्मट) اور دھونامتھ آتے ہیں۔ ممت نے اپنی کاویہ پرکاش (काव्य-प्रकाश) میں اسالیب پر تفصیل سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

اور ان کی تصریحات اتنی اہم ہے کہ آج بھی انھیں تدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ مٹ نے لفظی تونین اور وصف دونوں کی متوازن موجودگی اسالیب کے لیے لازمی قرار دیا۔ انھوں نے حمد و ثناء کو شیرینی اور بلند آہنگی جیسے اوصاف کے ساتھ جوڑ دیا۔ اس طرح انھوں نے اسلوب اور اوصاف میں ایک باہمی ربط قائم کیا۔ دشونامہ نے مٹ کی اتباع کی مگر انھوں نے اسالیب کو نسبتاً اور زیادہ وسعت عطا کی۔ اور انھوں نے ایجاز بیانی، حرّتی تزیین، تخلیقی لفظیات نیز وصف یعنی چار عناصر کو اسلوب میں شامل کر لیا۔

لفظ ریت (سہتی) کے ساتھ ہی آجاریوں نے دو لفظ اور استعمال کیے ہیں اول پر و ریت (سہتی) دوم ورت دراصل پر و ریت کا استعمال ڈراموں کے لیے کیا جاتا تھا اس کا اردو ترجمہ میلان یا مہارت کیا جاسکتا ہے اس میں ڈرامے کے لیے استعمال ہونے والے ملحوظات طریقہ زندگی اور اخلاقیات وغیرہ شامل ہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ ریت کی نسبت پر و ریت زیادہ وسیع ہے۔ ریت کا تعلق زبان ہے پر و ریت کا تعلق ڈرامے سے ہے جب کہ ریت کا تعلق شاعری سے بھی ہے۔ پر و ریت کی بنیاد جغرافیائی ہے۔ جب کہ ریت کی بنیاد شاعرانہ مزاج ہے۔ اس طرح ریت اور پر و ریت دونوں میں کافی فرق ہے۔ پر و ریت اب تو تاریخی چیز بن کر رہ گئی ہے۔ ریت اور ورت دونوں ہم معنی ہیں۔ ریت کی جگہ قدیم ہندوستان میں پہلے ورت کا ہی استعمال ہوتا تھا۔ آج کل ہندی میں ریت کی جگہ شیلی (شولی) کا استعمال ہونے لگا ہے۔ یہ لفظ انگریزی تنقید سے متاثر ہو کر سٹائل (STYLE) کی جگہ قبول کر لیا گیا ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں کہ وصف کی اقسام پر اب ہمیں گفتگو کرنی ہے۔ حالانکہ دامن سے قبل بھارت، بھامہ اور دندھنی نے وصف پر اظہار خیال کیا تھا مگر دامن نے اوصاف کے بارے میں بڑے ہی مضبوط اور سائنسی انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ انھوں نے بتایا کہ شاعری کو زیب و زینت بخشنے والی خصوصیات ہی اوصاف ہیں۔ یہ زیب و زینت کیا ہے۔ ہم پہلے ہی اس بارے میں عرض کر چکے ہیں۔ بہر حال دامن نے اوصاف کی کل تعداد دس بتائی ہے۔ لیکن وہ ہر وصف کی دو قسمیں بتاتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے وہ ہر وصف کی دو قسمیں وصف لفظی اور وصف معنوی بتاتے ہیں۔ اس طرح اوصاف کی کل تعداد بیس ہو جاتی ہے۔ دامن نے دونوں طرح کے

اوصاف کا ایک ہی نام دیا۔ اب ہم ہر وصف پر الگ الگ اظہار خیال کریں گے۔

۱۔ **خلیش** (श्लेष) یعنی ذومعین، ایہام گوئی یا رعایتِ لفظی۔
اس کے دو حصے ہیں۔

(۱)۔ لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں مختلف الفاظ ایک لفظ جیسے ہی لگتے ہوں وہاں لفظی خلیش ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۲۰/۱۲)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں ترتیب کا فقدان ہو وہاں معنوی خلیش ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۲/۳)

۲۔ **پرساد** (प्रसाद) یعنی فصاحت

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں الفاظ پیکرہ ہوتے ہوئے بھی سادگی رکھتے ہوں وہاں لفظی پرساد ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۵-۱۲/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں مفہوم شفاف ہو وہاں پر معنوی پرساد ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۳/۱۲)

۳۔ **سمتا** (समता) یعنی ہم قدری، مساویت

اس کے دو حصے ہیں

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں تخلیق میں یا شعر میں شروع سے آخر تک ایک ہی پیرائے اظہار قائم رکھا جائے وہاں لفظی سمتا ہوتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۱۱/۳۱)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے دامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں ہتھلا پیرایہ موجود ہو وہاں معنوی سمٹا ہوتی ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۵)

۴۔ مادھریہ (माधुर्य) یعنی شیرینی

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے دامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں لفظیات کی تشکیل بہت سیج دار نہ ہو وہاں لفظی مادھریہ ہوتا ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۲۰)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے دامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں حیرت آمیز اظہار ہو وہاں معنوی مادھریہ ہوتا ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۱۰)

۵۔ سکمارتا (सुकुमारता) یعنی لطافت

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے دامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں لفظیات کثیف نہ ہو کر لطیف (अपरुषता) ہوں وہاں لفظی لطافت (सुकुमारता) ہوتی ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۲۱)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے دامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں کلام کے معانی لطافت آمیز ہوں (अपरुषता) وہاں معنوی لطافت ہوتی ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۱۱)

۶۔ ارٹھ ویکیت (अर्थ-व्यक्ति) یعنی اظہار معانی

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کی بنیاد پر دامن اس کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جہاں ترمیل

معانی میں کوئی ہر مشکل نہ ہو وہاں لفظی اظہار معانی ہوتا ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۱/۲۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن بتاتے ہیں کہ خیال کی فطری ترسیل ہی

معنوی اظہار معانی ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۱/۲۳)

۷۔ ادا رتا (उदारता) یعنی دلا دینری

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن بتاتے ہیں کہ لفظیات کی تشکیل میں اگر

پھوپھڑپن (श्राम्यता) نہیں ہے تو وہاں لفظی دلا دینری ہوتی ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۱/۲۲)

(ب) معنوی وصف کی بنیاد پر وامن کہتے ہیں کہ جہاں لفظی ترکیب رقص کرتی ہوئی

نظر آئے، وہاں معنوی دلا دینری ہوتی ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۱۲)

۸۔ اوج (ओज) یعنی جلال یا شکوہ

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن بتاتے ہیں کہ جہاں پر ایہ اظہار پر شکوہ

ہو وہاں لفظی شکوہ یا لفظی جلال ہوتا ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۱/۵)

(ب) معنوی وصف کی بنیاد پر وامن کہتے ہیں کہ جہاں لفظ کی جگہ جملہ، جملہ کی

جگہ لفظ یا ترکیب اور ایجاز کا استعمال ہو وہاں معنوی شکوہ موجود ہوتا ہے۔

(کاویالنگار سوتر، ۳/۲/۲)

۹۔ کانت (कांति) یعنی آب و تاب

اس کے دو حصے ہیں۔

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے دامن کا خیال ہے کہ جہاں لفظیات میں شفافیت ہو وہاں لفظی آب و تاب ہوتی ہے۔

(کاویا لنکار سوتر، ۲۲/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے دامن فرماتے ہیں کہ جہاں لفظیات رس کی نوپذیری ہو وہاں معنوی آب و تاب رہتی ہے۔

(کاویا لنکار سوتر، ۲۲/۱/۳)

۱۰۔ سماروہ (समाधि) یعنی ارتکاز

اس کے دو حصے ہیں

(۱) لفظی وصف کے اعتبار سے دامن کا ارشاد ہے کہ جہاں لفظیات میں زیر و بم متوازن ہوتا ہے وہاں لفظی ارتکاز ہوتا ہے۔

(کاویا لنکار سوتر، ۱۹-۱۲/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے دامن فرماتے ہیں کہ جہاں مقصود معنی کا ہی ادراک ہو وہاں معنوی ارتکاز ہوتا ہے۔

(کاویا لنکار سوتر، ۹-۴/۲/۳)

دامن کے بعد آنے والے آچاریوں کے نظریات میں دوبارہ تبدیلی آئی اور دھون نظر یہ کی آمد کے ساتھ ہی بھرت کے رس نظریہ کو دوبارہ تقویت ملی۔ شاعری کی ظاہری ہیئت سے متعلق ماحول کو اب شاعری کے باطنی محاسن میں تحلیل کر دیا گیا۔ نتیجتاً اوصاف کی آزادانہ شخصیت کو دھکا لگا۔ لیکن اس کی ہیئت ساکن ہو گئی۔ یہ صحیح ہے کہ آئندہ در دھن نے اوصاف کی اہمیت کو ضرور تسلیم کیا لیکن انھیں رسوں کا حاشیہ بردار قرار دیا۔ بعد میں آچاریہ دشونانتھ اور پنڈت راج گلنانتھ نے بھی آئندہ در دھن کے نقطہ نظر کو تسلیم کیا اور اس طرح وصف کی علامتیں اور شاعری میں ان کے مقام کا تعین پوری طرح واضح ہو گیا جس کی اہمیت آج بھی اسی طرح موجود ہے۔ اور یہ مانا جاتا ہے کہ وصف اس عنصر کا نام ہے جو رس کی نوپذیری میں معاون ہوتا ہے اور شاعری میں ان کی موجودگی ہمیشہ اور

لازمی ہے ٹھیک اسی طرح جس طرح انسان کی روح کے ارتفاع کے لیے دلیری وغیرہ اوصاف کی موجودگی لازمی ہے۔ لیکن تناسب ہوتے ہوئے بھی اوصاف کی تعداد اور اسلوب کے ساتھ ان کے تعلقات متنازعہ بنے رہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ آچاریہ ممت نے دامن کے دس اوصاف کو اپنی دلیلوں سے تحلیل کر کے ان کی تعداد تین رہنے دی اور انہیں تین اوصاف کی اہمیت آج بھی تسلیم کی جاتی ہے۔ یہ تینوں اوصاف اس طرح ہیں۔ اول پر ساد یعنی فصاحت، دوم اوج یعنی شکوہ سویم مادھر یہ یعنی شیرینی۔ پرساد (پرساد) یعنی فصاحت ہر طرح کی تخلیق اور رسوں میں استعمال ہو سکتی ہے۔ اس میں ایسی سادہ اور عام فہم لفظیات کا استعمال ہوتا ہے جس کی ترسیل بہت آسانی سے ہو جاتی ہے۔ آچاریہ خوشنوتا نے اپنی کتاب ساہتیہ درپن (ساہتیہ درپن) میں اس وصف کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ ”جس طرح آگ سوکھے اندھن کو فوراً پکڑ لیتی ہے اسی طرح دل میں فوراً اتر جانے والا وصف فصاحت (پرساد) کہلاتا ہے۔ یہ وصف بھی طرح کی تخلیقات اور رسوں میں خلق کیا جاسکتا ہے۔ اس میں ایسے الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے جن کے معانی کی ترسیل میں بہت آسانی ہوتی ہے۔“ اصل متن یوں ہے۔

चित्तं व्याप्नोति यः क्षिप्रं शुष्केन्धनमिवानलः ।

स प्रसादः समस्तेषु रसेषु रचनासु च ।

शब्दास्तद्व्यञ्जकाः अर्थबोधका श्रुतिमात्रतः ॥

مثال۔

بن کہے آؤں گا جب بھی آؤں گا
منتظر آنکھوں سے گھبراتا ہوں میں

شارق کیفی

اوج (اوج) یعنی جلال یا شکوہ سے آمیز کلام کو سننے یا پڑھنے سے قلب میں وسعت پیدا ہو اور نور آفرینی ہو۔ اوج یعنی شکوہ سے آمیز تخلیق سے دل میں انگ اور

دلیری کے جذبات رم پذیر ہوتے ہیں۔ اس وصف کا استعمال دیر (دیر) پوچھتے (کراہیت) اور لہو دُر (غصہ) میں کیا جاتا ہے۔
مثال -

بے خطر کو دپڑا آتش نرد میں عشق
عقل ہے محو تماشا سائے لب بام ابھی
اقبال
مادھوری (ماधुर्य) جس تخلیق کو بڑھنے یا سننے سے قادی یا سامع کے قلب میں گداز پیدا ہو وہاں شیرینی وصف موجود ہوتا ہے۔ شرنکار اور کرن رس سے آمیز تخلیق میں عام طور پر یہ وصف موجود رہتا ہے۔ کلام میں کثیف الفاظ کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ سبک سبیل اور نرم لفظیات سے ہی اس وصف کو ابھارا جاتا ہے۔ آچاریہ مٹھ اپنی کتاب 'کادیہ پرکاش' (काव्य-प्रकाश) میں اس وصف کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ 'کیفیت ریزی ہی شیرینی وصف ہے۔ اس سے قلب میں گداز پیدا ہوتا ہے۔ اس کا استعمال شرنکار اور کرن رس میں کیا جاتا ہے' اصل متن یوں ہے -

आह्लादकत्वं माधुर्यं शृंगारे द्रुति कारणम् ।

करुणे विप्रलम्भे तच्छान्ते चातिशयान्वितम् ॥

اردو کی مثال -

صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے / میں ساعتِ شرا میں / لاکھوں دعائیں / خوبصورت
آرزوئیں پیش کرتا ہوں / صبا ممنون ہے / لیکن زباں سے / کچھ نہیں کہتی / صبا اب روزو
شب / دیوارِ در تن پر سجاتی ہے / اب اپنی چھت کا سر پر اوڑھتی ہے / لمسِ فرش
مرمریں سے / پاؤں کی تزیین کرتی ہے / وہ کہاروں / شگفتہ دادیوں / جھروں / چمکتے
نیل گوں / آکاش کے نغمے نہیں گاتی /

صبا شبنم ادا، تصویرِ پابستہ / درِ روزن میں آویزاں / حسین نازک بدن / روشن
منور ساطعوں پر اب نہیں بہتی / صبا لب کھولتی ہے / مسکراتی ہے / صبا سرگوشیوں میں /
اب کسی سے کچھ نہیں کہتی -
صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے - بلراج کو ملے

اب ہم ریت (ریت) اور ورت پر اظہار خیال کریں گے۔ سنسکرت شریات کے
باد آدم آچار یہ بھرت نے ورت کو ہر طرح کی شاعری کی ماں کہا ہے۔ اصل متن یوں ہے

‘सर्वेषामेव काव्यानां वृत्तयो मातृकास्मृताः’

بعض علماء ورت کا تعلق خاص طور پر بصری شاعری (दृश्य-काव्य) یعنی ڈرامے
کے ساتھ مانتے ہیں، اور ڈرامائی عمل میں اس کا خاص دخل متصور کرتے ہیں۔ لیکن حقیقت
یہ ہے کہ اس کا تعلق سمعی شاعری سے بھی ہے۔ ہم جانتے ہیں شعری تفاعل لغوی معنی
(अभिधा) اشاراتی معنی (लक्षणा) اور استعاراتی معنی (व्यंजना) کے ذریعہ ہوتا
ہے۔ اس طرح مختلف شعری پیکردوں میں یہی قوتیں کار فرما رہتی ہیں، ورت معنی کی ان
قوتوں کے عمل کو ظاہر کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ ورتیاں ہی تخلیقی اظہار کو سامع یا
قاری پر منکشف کر کے انھیں انبساط آمیز دنیا میں لے جاتی ہیں۔ ورت کا ماخذ ورت
ہے، جس کا مطلب ہے زندگی۔ ورت اس زندگی کو بالیدگی عطا کرتی ہے۔ آچار یہ
ابھینوگیت ورت کے بارے میں فرماتے ہیں کہ شاعری میں جو بھی موضوع ہوتا ہے
اس میں ورت موجود رہتی ہے۔ کیموں کہ کوئی بھی بیان شاعری ورت کے تفاعل سے
خالی نہیں رہتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ادبی تخلیق میں ہی نہیں بلکہ زندگی کے ہر پہلو میں
ورت سرگرم عمل رہتی ہے۔ ابھینوگیت یہ بھی فرماتے ہیں کہ ڈرامے کے کردار یا شاعری
کے ہیرو کے جسم، کلام اور قلب کے انوکھے پن سے آمیز حرکات ہی ورتیاں (वृत्तियाں)
کہلاتی ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

काम वाङ्मन सां केच एव सह वैचित्र्येण वृत्तयः

۔ ابھینو بھارتی

آئندہ در دھن ریت اور ورت میں کوئی فرق نہیں مانتے۔ وہ فرماتے ہیں کہ
رس کے مطابق لفظ اور معنی کا مناسب تفاعل ہی ورت ہے۔ اور اس بنیادی نکتے کے
مد نظر انھوں نے ورت کی دو اقسام بتائی ہیں اول وہ ورت جو لفظ کی حاشیہ بردار
ہے۔ دوم وہ ورت جو معنی کی حاشیہ بردار (अर्थाश्रित) ہے۔ بہر حال

آند در دھن درت کو دھون میں ہی شامل مانتے ہیں۔ آچاریہ (دندی ریت) (اسلوب) گن (وصف) اور درت کو ایک ہی درجہ دیتے ہیں۔ آچاریہ (دانتی ریت) اور درت میں کوئی فرق نہیں مانتے۔ اور آچاریہ ممت کہتے ہیں کہ مناسب حروف کے استعمال کو ہی درت کہا جاتا ہے۔ پنڈت راج جگناتھ بھی ریت اور درت میں کوئی فرق نہیں مانتے۔ اس طرح درت کے بارے میں علماء کے دو گروہ دو طرح کے خیال رکھتے ہیں اولین گروہ میں آچاریہ بھرت، ابھنڈ گپت اور ادبھت ہیں جو درتوں کا تعلق جسم کلام اور قلب کے محرکات سے قائم کرتے ہیں۔ جب کہ دوسرے گروہ کے آچاریہ یعنی آند در دھن، ممت اور پنڈت راج جگناتھ نے درت کا تعلق حروف اور تھنیس سے مانا ہے۔ بہر حال اس صورت حال کے پیش نظر درتوں کی چار اقسام کا تعین کیا گیا۔

اول کیشکی (کیشیکی) دوئم ساتوئی (ساتوئی) سوئم آرہیٹی (آرہیٹی) اور چہارم بھارتی (بھارتی) آچاریہ بھرت نے نائیٹہ شاستر میں ان درتوں کی تشریح پیش کی ہے۔ انھوں نے ان درتوں کا سرچشمہ دیدل کو بتایا ہے۔ اور واضح کیا ہے کہ بھارتی، رگ وید سے۔ ساتوئی، یجور وید سے۔ کیشکی، سام وید سے اور آرہیٹی، آتھرو وید سے پیدا ہوئی۔ اصل متن یوں ہے۔

ऋग्वेदाद्भारती क्षिप्ता यजुर्वेदाच्च सात्वती ।

केशिकी सामवेदाच्च शेषा चाथर्वणादपि ॥

— نائیٹہ شاستر ۲۰/۲۵ —

بہر حال ان چاروں درتوں کی تعریف آچاریوں نے یوں کی ہے۔

کیشکی (کیشیکی) — یہ درت یا اسلوب ایک لطیف ترین اسلوب ہے۔ عشق، مزاح، نرم گفتاری وغیرہ اس کی علامات ہیں۔ آچاریہ بھرت فرماتے ہیں کہ اسلوب میں مختلف انواع کی پوشاکیں، زیور، رقص اور نعمات نیز معاملہ بندی سے متعلق حرکات کا بیان ہوتا ہے۔

ساتوئی (ساتوئی) اس اسلوب میں صداقت، بہادری، قربانی اور ایثار

نیز رحم وغیرہ کا بیان ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس میں معاملہ بندی اور حیرتناک چیزوں کا بھی اظہار ملتا ہے۔

آر بھٹی (آرامی) اس اسلوب میں جادو، جنگ، غصہ، بے چینی وغیرہ کا بیان خصوصی طور پر کیا جاتا ہے۔

بھارتی (ہندی) اس اسلوب میں ظاہری حرکات سے کام لیا جاتا ہے۔ اداکار یا شاعری کا ہیرو اس اسلوب کے ذریعہ اپنی حرکات سے باطنی خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ اس اسلوب کے ذریعہ بھی طرح کی قلبی خواہشات کا اظہار ممکن ہے۔ اسی لیے آچاریہ یہ مانتے ہیں کہ اس اسلوب کے ذریعہ بھی رسوں کا اظہار آسانی سے ممکن ہے۔

اس طرح آچاریہ دامن کے نظریات کو ذیل کے مطابق ترتیب دی جاسکتی ہے۔
۱۔ شاعری کی زیب و زینت بڑھانے والے (کاویشوभाकारक) اوصاف

(गुणों) سے اور شاعری کی زیب و زینت میں افزودنی لانے والی خصوصیات سے آمیز۔
لفظیات ہی شاعری کی روح یعنی اسلوب (سہتی) ہے۔ اور اس کے مدنظر دامن نے معائب، اوصاف اور صنائع بدائع (الانکار) سے متعلق تشریحات پیش کر کے اسلوب کو خصوصی لفظیات کی شکل میں منضبط کیا۔ یہ دامن ہی تھے جن کی تشریحات کی بنیاد پر ہی آچاریہ کٹنگ اور آچاریہ آندردھن نے اپنے نظریات و کردت جیوتم اور دھونیا لوک میں پیش کیے۔ اسلوب ہی شاعری کی روح ہے۔ (سہتیراتما काव्यस्य)

اس اعلان کے ساتھ ہی دامن نے اسلوب کی لسانیاتی ساخت سے متعلق جو نظریات پیش کیے وہ شاعری میں موضوعی تشریحات کو بالیدگی عطا کرتے ہیں۔

ب۔ دامن کا خیال ہے کہ شاعری کی زیب و زینت (उपकार) علاقوں سے یعنی دُرُبح (विदर्भ) گوڑ (गोण) اور پانچال وغیرہ سے نہیں ہوتی بلکہ اوصاف سے ہوتی ہے۔ اسی لیے دامن نے تینوں اسالیب کی تقسیم پوری طرح اوصاف کے ماتحت کرتے ہوئے اسالیب کی تشریح کو لفظیات کے نقطہ نظر سے پوری طرح پاک و صاف بنائے رکھا۔ اور آگے چل کر اسالیب کا تعین علاقوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے نہ کر کے

لفظیات کی بنیاد پر ہوتا رہا۔

پ۔ اسلوب میں اوصاف کی موجودگی سے لفظیات میں ایک دلاویزی آجاتی ہے۔

لفظیات میں فصاحت (प्रसादात्मकता) لطافت (सुकुमारता) اور کیفیت ریزری

(रसदीप्ति) پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان سے حسن کاری میں بالیدگی آتی ہے۔ یہ بات بھی

اپنی جگہ اہم ہے کہ چونکہ کلام میں دلاویزی، طسمانی فضا اور تازگی میں افزودنی کے لیے صنائع بلائے کی بھی ضرورت ہوتی ہے اس لیے وامن نے اسلوب ریزی میں خصوصی لفظیات کے ساتھ ساتھ صنائع بلائے کی اہمیت پر بھی زور دیا۔

ت۔ وامن ویدر بھی (वेदभी) اسلوب کے اعتبار کے لیے ایک طرف تو دس

اوصاف کی موجودگی ضروری سمجھتے ہیں تو دوسری طرف اہل دل کے اس انبساط کی اہمیت

کے بھی قائل ہیں جو انھیں ایک کیفیت آمیز فضا میں لے جاتا ہے۔ ان کا یہ نظریہ اس لیے

اہم ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے نظریہ اسالیب کے ساتھ اہل دل کی موجودگی کو بھی اہم قرار دیتے ہیں۔

ث۔ وامن اسلوب کی تکمیل میں لسانی تجربہ کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ اس کے لیے وہ

زمان شاعری اور لفظ کے صحیح استعمال کی وکالت کرتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ وامن اپنے نظریہ

اسالیب میں موضوعی اور ساختیاتی تشریح کو اولیت دیتے ہیں۔

اب ہم یہ دیکھیں گے کہ نظریہ اسلوب (रीति-सिद्धान्त) اور دوسرے

شعریاتی نظریات کے درمیان کیا تعلق ہے؟ سب سے پہلے ہم رس نظریہ اور نظریہ اسلوب کے

تعلق پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے

دوسرے نظریات کی نسبت رس نظریہ زیادہ تر باطنی واردات کے حصار میں رہا ہے۔

اس لیے اسلوبیاتی نظریات کی حدود غیر معین ہیں۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ سنسکرت شتوہیات

کے دوسرے نظریات کی نسبت رس نظریہ کے ارتقاء کی ایک طویل اور دلچسپ

تاریخ رہی ہے۔ آغاز میں آپا ریہ بھرت نے رس نظریہ کو ڈرامے کے حوالے سے پیش

کیا تھا بعد میں رس نظریہ کے تعلق کو صرف شاعری تک محدود کر دیا گیا۔ غور طلب

ہے کہ بھرت نے اپنے خیالات کے ذریعہ دو سوالوں کا جواب دیا تھا اول یہ کہ رس

کیا شے ہے؟ دوم یہ کہ رس کا ذائقہ ہمیں کیسے حاصل ہوتا ہے؟ پہلے سوال کا جواب

دیتے ہوئے انھوں نے یہ فرمایا کہ جس طرح کھانے کی اشیاء اور ادویات سے چھ رسوں کا ذائقہ ملتا ہے اسی طرح شاعر کے قلب میں موجود مستقل جذبات (स्थायی भाव) مختلف مناظر (विभाव) کی شکل پا کر رس کی حالت اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسرے سوال کا جواب دیتے ہوئے انھوں نے کہا کہ جس طرح مختلف کھانوں کو کھانے سے لوگ مختلف ذائقے حاصل کرتے ہیں۔ اسی طرح مختلف جذبات اور اداکاری سے آمیز تحلیل شدہ مستقل جذبات سے ناظر مختلف ذائقے حاصل کرتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ بھرت کا نظریہ ڈرامہ اور صاحبِ دل دونوں سے تعلق رکھتا ہے۔ آچاریہ بھرت کے بعد بھامہ اور ردرٹ نے اپنے نظریات رکھے۔ ان کے بعد رس کی تشریحات فلسفیانہ رخ بھی اختیار کر گئیں۔ اور ابھونگپت نے تو اس بُحان کو پایہ تکمیل تک پہنچا دیا۔ بہر کیف ان سبھی آچاریوں کے نظریات کو کھنگالنے کے بعد رس نظریہ اور اسلوب سے متعلق نظریہ کے تعلق پر جو نتائج اخذ ہوتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ رس نظریہ میں موضوعی اور معروضی دونوں طرح کی تشریحات موجود ہیں ظاہر ہوا کہ رس نظریہ میں بھی اسلوب کی موضوعاتی تشریح موجود ہے۔

ب۔ یہ صحیح ہے کہ رس نظریہ میں اسلوب کے باطنی نظام کی موجودگی بھرت کے زمانے میں ہی ہو چکی تھی لیکن اس عنصر کو تقویت آندو در دھن کے زمانے میں ملی جب انھوں نے رس دھون کو بہترین شاعری قرار دیا۔ کیوں کہ اس شاعری میں اہل دل بحر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ ان کے بعد بھٹ نایک اور ابھونگپت نے تو مستقل جذبہ اور رس کی موجودگی صاحبِ دل میں قبول کر لی۔ آچاریہ بھرت نے مناظر (विभाव) وغیرہ کے اتصال سے رس کی نمونہ پیری کے ذریعہ تخلیقی عمل کی تشریح کی تھی جب کہ بھٹ نایک، ابھونگپت اور ان کے بعد کے علماء نے اسی اصول کے تحت صاحبِ دل کے ذریعہ تخلیق کا ذائقہ حاصل کرنے سے متعلق تشریحات پیش کیں۔ ظاہر ہوا کہ یہ تشریحات اسلوب کی تشریحات کے باطنی پہلو سے مل جاتی ہیں یہ تشریحات صاحبِ دل اور تخلیق کے تعلق نیز صاحبِ دل کی نفسیات پر روشنی ڈالتی ہیں۔

پ۔ بھرت کے رس سے متعلق اصول میں لفظ سنیوگ (سंयोग) یعنی اتصال، اسلوب کے ساختیاتی پہلو سے تعلق رکھتا ہے، کیوں کہ بھاؤ (भाव) یعنی جذبہ و بھاؤ (विभाव) یعنی مناظر، کردار وغیرہ، انبھاؤ (अनुभाव) یعنی اثرات اور سنجاری بھاؤ (संचारीभाव) یعنی ترسیلی جذبات وغیرہ کی الگ الگ شخصیت رس کا وجود نہیں رکھتی۔ کیوں کہ رس تو ان چاروں کے اتصال سے ہی نمودیر ہوتا ہے۔ شعری تخلیق کے عمل سے متعلق مختلف عناصر کے اتصال کا یہ نظریہ جدید اسلوبیات کے کومینیشن (Combination) نظریہ کی طرف ہی اشارہ کرتا ہے۔

(ت) رس نظریہ میں بھی نظریہ صوت اور پیچیدہ اظہار سے متعلق نظریہ کی طرح تخلیق کار تخلیق اور صاحب دل یعنی تینوں میں رس کی موجودگی تسلیم کی گئی ہے۔ ابھونگیت فرماتے ہیں کہ اس طرح شاعر میں موجود رس اصل تخم کی طرح ہے اور اسی سے شجر کی شکل میں شاعری خلق ہوتی ہے اور اس میں پھول کی شکل میں اداکاری ہے۔ اور اس کا پھل ناظر کے ذریعہ حاصل شدہ رس ہے۔

(ابھونجاری حصہ اول، ص ۲۹۲)

واضح ہوا کہ رس میں تخلیق کار تخلیق، اداکار اور ناظر سبھی شامل ہوتے ہیں اور یہ عمل ثابت کرتا ہے کہ رس نظریہ میں بھی اسلوب کا ایک وسیع دائرہ عمل موجود رہتا ہے۔
 ٹ۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ سنسکرت کی شریاتی فکر کو غیر ادبی نظریات بھی متاثر کرتے رہے ہیں۔ مثلاً دھون یعنی نظریہ صوت، سپھوٹ (स्फोट) فلسفے سے متاثر ہے جبکہ رس نظریہ پر فلسفے کا اثر دوسرے شریاتی نظریات کی بنسبت زیادہ رہا، کیوں کہ رس کے شارحین اور نظریہ سازوں یعنی بھٹ لولٹ (भट्टलोल्लट) میمانسا فلسفے سے شننگ (शङ्क) نیائے فلسفہ، بھٹ نایک، سانکیہ فلسفہ سے اور ابھونگیت آدویت فلسفہ سے متاثر رہے اور اسی کے مطابق انھوں نے رس کی تشریحات پیش کیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رس نظریہ میں اسلوبیاتی فکر فلسفہ آمیز زیادہ ہو گئی جس سے وہاں اسلوبیاتی فکر نظریاتی زیادہ رہی اور عملی کم رہی۔

ث - رس نظریہ کا سب سے بڑا کارنامہ ہے عام ترسیل (সাধারণীকরণ) تخلیق کار یا شاعر کا کوئی مخصوص تجربہ عام صاحب دل تک کیفیت آمیز حالت میں کیسے پہنچتا ہے؟ یہ بہت اہم سوال تھا اس کا جواب آپاریہ بھرت نایک اور آپاریہ ابھونگیت نے بہت تفصیل اور سائنسی انداز میں پیش کیا۔ انھوں نے واضح کیا کہ صاحبان دل کے باطن میں فطری طور پر مستقل جذبات قدرت کے ہاتھوں تربیت یافتہ شکل میں موجود رہتے ہیں جو کمزری کر دار یا مناظر، اثرات اور تقلبات کے سبب رس کی شکل اختیار کر جاتے ہیں اور اس طرح شاعر کے تخلیقی عمل سے تخلیق کار کا مخصوص تجربہ عام ترسیل کی ہیئت اختیار کر جاتا ہے۔ اور صاحب دل قاری عام ترسیل شدہ جذبہ کو اپنے تخیل کی مدد سے قبول کر لیتا ہے۔ ظاہر ہو کہ عام ترسیل کا یہ نظریہ اسلوب کا نفسیاتی انداز تو پیش کرتا ہی ہے اس کے ساتھ ہی اسلوب اور صاحب دل کے تعلق کو بھی واضح کرتا ہے۔ عام ترسیل کا وجود تخلیق کار کے تخلیقی فن پر منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فن اس کے اسلوب کی نمایندگی کرتا ہے۔ دوسری طرف اسلوب، صاحب دل کی تربیت، مطالعہ اور تجربہ کی بنیاد پر ہی قابل قبول ہوتا ہے۔ اس طرح عام ترسیل، اسلوب کو صاحب دل کے نفسیاتی افق سے جوڑتی ہے۔

اسلوب اور موزونیت (औचित्य) میں بھی گہرا تعلق ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ موزونیت آپاریہ بھرت سے لیکر نڈت راج جگنناٹھ تک ہر جگہ اہمیت کی حامل رہی ہے۔ آپاریہ بھرت یہ مانتے ہیں کہ موزونیت کی بنیاد عوامی عمل ہے۔ اداکاری، مزاج عروض، صنائع، بدائع، صوت و چنگ وغیرہ کا مقصد صرف اتنا ہی تو ہے کہ یہ سارے ذرائع صاحب دل کے قلب میں کیفیت آمیز نشاط کی نمود پذیری کریں۔ چنانچہ ان سب کا اتصال عوامی رد و قبول کے مطابق ہی ہونا چاہیے، تبھی رس کی ترسیل آسانی سے ہو سکے گی۔ بھرت نے اداکاری میں بھی مختلف حرکات کو بھی آپس میں متوازن رہنے کی بات کہی تھی۔ پوشاک کے لحاظ سے رفتار اور عمل ہونا چاہیے۔ رفتار کے لحاظ سے ہی مکالموں کی ادائیگی ہونا چاہیے۔ اور مکالموں کے لحاظ سے ہی اداکاری

ہونی چاہیے۔ بھرت نے عوامی عمل کی تفریق کی بنیاد پر میلانات (مبصرتیاں) کا تصور پیش کیا اور ان کو بھی موزونیت کی زنجیریں پہنائیں۔ انھوں نے فرمایا کہ عصر کے خلاف پوشاک کبھی بھی زیب و زینت کا باعث نہیں ہو سکتی۔ مثلاً گردن میں کردھنی اور ہاتھ میں گھنگھر دھنیں پہنے جاسکتے۔ کیوں کہ اس سے موزونیت مجروح ہوتی ہے۔ واضح ہو کہ بھرت اول تو کلی طور پر تخلیق کو موزونیت سے بھرپور ہونے کی توقع رکھتے ہیں۔ دیکھ اس تخلیق کے اجزاء میں بھی باہمی توازن کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ آپاریہ بھرت کے بعد بھامہ (بھامہ) نے معائب سخن (کاووہ) کے حوالے سے یہ تسلیم کیا کہ مخصوص ساعت (سمنیوہ) کے سبب عیب سے پرکلام بھی اسی طرح حسین نظر آتا ہے جس طرح ہار کے درمیان گندھا ہوا ڈھاک کا پھول۔ چنانچہ انھوں نے موزونیت کی اہمیت کے مد نظر معائب اور محاسن کے درمیان ایک پھیلا تعلق قائم کیا اور معائب کو خوبصورتی کے تعلق سے بھی اہمیت دی اور فرمایا کہ ”اچھی نہ لگنے والی شے بھی خوبصورت شے کے قرب میں بہت خوبصورت لگتی ہے۔ مثال کے طور پر فطری طور پر کالے رنگ کا جمل بھی کسی حسینہ کی آنکھوں میں خوبصورت طریقے سے لگنے پر خود بھی خوبصورت لگتا ہے۔“

(کاویا لکار۔ بھامہ، ۱/۵۵)

آندور دھن سے قبل کے آپاریہ کسی ایک شعری جزو کے بارے میں ہی موزونیت پر اظہار خیال کرتے تھے لیکن آندور دھن نے صنائع بدائع، اوصاف اور ہیئت وغیرہ بھی شعری اجزاء کو موزونیت سے جوڑ کر موزونیت کا فنی کوز زیادہ وسعت دی، جس پر آپاریہ شیمیندر نے اپنے دبستان کا محل کھڑا کیا۔ آندور دھن یہ اعلان کرتے ہیں کہ صنائع بدائع، اسلوب و وصف وغیرہ میں موزونیت تبھی کامیاب ہوگی جب کہ اس سے ان سب میں رس کی غور و جری ہو۔ وہ یہ بھی اعلان کرتے ہیں کہ مختلف رسوں کے اتصال کی موزونیت، صاحب دل کی نشاط انگیزی کی بنیاد پر ہے۔ آپاریہ کینٹک نے بھی موزونیت کو اہمیت دیتے ہوئے فرمایا کہ لفظی پیچیدگی سے مراد یہ لفظ کی موزونیت، ٹھیک اسی طرح معنی کے ایک جزو میں بھی موزونیت کے فقدان سے صاحب ذوق حظ نہیں اٹھا سکتے۔ اس طرح کینٹک نے

پہچیدہ اظہار کی جتنی اقسام کا بیان کیا ہے۔ ان سب کی بنیاد 'موزونیت' ہی ہے۔ شیمیندر سے قبل آچاریہ غیر موزونیت کو شاعری کا سب سے بڑا عیب مانتے تھے۔ لیکن شیمیندر نے موزونیت کو زیادہ اہمیت دی اور اسے انھوں نے ایک دبستان کی شکل عطا کی۔ انھوں نے موزونیت کو رس کی جان کہا۔ ان کے مطابق خارجی زیب و زینت ہونے کے سبب صنائع بدائع صرف صنائع بدائع ہیں۔ اسی طرح وصف باطنی حسن کی مثال میں صرف وصف ہے اور اس طرح صنائع بدائع اور وصف کلام کی جان نہیں ہو سکتے۔ ہاں کلام کی جان اگر کوئی عنصر ہے تو وہ رس آمیز موزونیت ہے۔ اس طرح اسلوبیات کے نقطہ نظر سے موزونیت کی اہمیت کو یوں اجاگر کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ موزونیت سے متعلق نظریہ کی بنیاد عوامی نظام ہے۔ عوامی نظام کی حدود میں معاشرتی نیز ثقافتی عناصر، روایات، لسانی تفاعل، شعری روایات وغیرہ کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ عوام کے ظاہری افعال اور عوام کی باطنی پہلو یعنی عوامی ذہن یہ دونوں ہی ایک مخصوص نظام کے تابع ہیں۔ شاعری ان دونوں کا تعاقب کرتی ہے۔ یہ تعاقب ایک طرف حقائق کی عکاسی کرتا ہے تو دوسری طرف ممکنات کی بڑھاپہ بھی کرتا ہے۔ معلوم ہوا کہ ادب اور شعر اگر نظام میں شکست دریخت پیدا کرتے ہیں تو دوسری طرف یہ شکست دریخت کو منظم رکھنے میں بھی کوشاں رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ موزونیت ایک طرح سے حسن شاعری کی تخلیق کے نظام کی شکل ہے۔

۲۔ موزونیت کے نظریہ کے مطابق یہ نظام ایک طرف مواد اور اظہار دونوں کا الگ الگ نظام ہے اور دوسری طرف یہ دونوں کا ایک مشترکہ نظام بھی ہے۔ جہاں تک موضوع اور مواد کا تعلق ہے اس کے تمام اجزاء میں توازن رہنا چاہیے۔ ہمیں معلوم ہے کہ گیارہ شیمیندر 'خیال' (विचार) عنصر (तत्त्व) کیفیت آمیز انبساط (रस) وغیرہ کو موزونیت کی اقسام مانتے ہوئے انھیں اس منہج اور مواد کا نمائندہ مانتے ہیں۔ باقی اقسام کو وہ اظہار کی نمائندہ موزونیت مانتے ہیں جن میں چند ایسی ہیں جو لسانیاتی تجربہ سے بھی تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً فعل، جنس، صفت، جملہ، سابقہ اور لاحقہ وغیرہ۔ معلوم ہوا کہ موزونیت، لسانیات کے

ساتھ ساتھ شعر و ادب سے تعلق رکھتی ہے اور یہ یعنی موزونیت مواد اور اظہار کے ساتھ ساتھ ان دونوں کے باہمی تعلق پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ موزونیت کا تصور اسلوب میں اجزائے شاعری کے انتخاب اور ان کے اتصال دونوں سے تعلق رکھتا ہے۔

۳۔ انکار، صنائع بدائع، گن (وصف) ریت (اسلوب) دھوون (صوت) دکرورت (پیمیدہ اظہار) وغیرہ دبستانوں کے بعد ہی آدھتہ (موزونیت) کو فروغ حاصل ہوا۔ اور اسے منظم طریقے سے پیش کیا گیا۔ سبب یہ تھا کہ اس دبستان سے قبل کے دبستانوں سے متعلق مواد پہلے سے ہی موجود تھا جس کی روشنی میں موزونیت کے دبستان کو تیار ہونے کا موقع ملا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ تخلیقی ادب ہمیشہ تازگی کی تلاش میں رہتا ہے۔ اس لیے کوئی ضروری نہیں ہے کہ پہلے سے بنائے گئے اصولوں کی روشنی میں ہی شعر و ادب تخلیق کیا جائے۔ بعض شعراء اور ادباء میں ایسی صلاحیت ہوتی ہے کہ آچاریوں یعنی علماء شعریات کے بنائے ہوئے اصولوں کو نظر انداز کرتے ہوئے بھی وسیع تخلیقات خلق کر سکتے ہیں۔ نتیجتاً ان کے ہم عصر اور بعد کے علماء شعریات کو بھی پہلے سے بنائے گئے شعر یا قی اصولوں میں تبدیلی کرنا پڑتی ہے۔ یہ صورت حال آچار پہ بھامہ اور ان کے بعد کے آچاریوں کے سامنے بھی آئی اور انھیں عیب کو وصف اور وصف کو عیب ماننا پڑا۔ ظاہر ہوا کہ ایسے حالات میں موزونیت کا تصور بھی جامد نہیں رہ سکتا اور ایسے بھی حالات کے تحت خود کو تبدیل کرنا پڑتا ہے۔ کیوں کہ اس کے پیش نظر صرف ایک ہی مقصد ہوتا ہے کہ صاحب ذوق کو کس طرح انساٹ حاصل ہو۔

۴۔ موزونیت کے تصور کی بنیاد پر ہی آچار یہ بھرت نے میلانات (پرتیویاں)

کی تقسیم کی۔ 'رس' کی موزونیت کی اساس پر ہی صنائع بدائع، اوصاف ساخت اور اسلوب وغیرہ کی تقسیم ہوئی۔ مرکزی کردار اور مناظر (ویماہ) اثرات (انوساہ) اور منقلبات (سناہری) کی تقسیم اور ان کے درمیان باہمی توازن کا تصور بھی موزونیت کے زیر اثر ہوا۔ ظاہر ہوا کہ موزونیت کی موجودگی ہر دبستان شعریات میں

اہمیت کی حامل رہی ہے۔ اسی لیے تخلیق، خالق، گمردہ، قوم، تہذیب اور اسالیب کی زمانی تشریح اور محاسبے میں موزونیت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ اسلوب اور موزونیت میں بہت گہرا تعلق ہے۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ اسلوب اور پیچیدہ اظہار (وکر وکٹ) میں کیا تعلق ہے؟ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے کبھی دبستان، لسانیاتی غور و فکر کی زمین پر نمودیر ہوئے۔ لیکن ان سب میں سب سے زیادہ لسانیاتی تجزیہ، وکر وکٹ دبستان میں ہوا۔ ظاہر ہے کہ جدید لسانیات کے حوالے سے پیچیدہ اظہار کی بڑی اہمیت ہے۔

ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ لسانیات اور اسلوب کے درمیان بھی ایک گہرا تعلق ہے۔ اس لیے پیچیدہ اظہار اور اسلوب کے درمیان جو تعلق ہے اس پر یوں اظہار خیال کیا جا رہا ہے۔

۱۔ آچار یہ کٹنگ نے علامات شاعری میں، شاعر اور اس کے شعری عمل (کवि-व्यापार) شعری تخلیق اور صاحب ذوق تینوں کو ایک ساتھ لے کر اپنی وسیع النظری کا ثبوت دیا۔

اور بتایا کہ اسلوب کا مطالعہ، تخلیق کار، تخلیقی نظام اور صاحب ذوق تینوں کو سامنے رکھتے ہوئے کیا جانا چاہیے۔ ان تینوں میں سے کسی ایک کا بھی تجزیہ اگر چھوٹ گیا تو انصاف پر

ضرب لگ جاتی ہے۔ کٹنگ فرماتے ہیں کہ شاعری، شاعر کا عمل ہے۔ شاعر کی صلاحیت ہی شاعری کی علت (हेतु) ہے۔ صلاحیت کے لمس سے حرف، لفظ، جملہ، سیاق و سباق

اور منظم شاعری، وغیرہ سبھی میں تنازگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شاعر کا سارا عمل اور فن اس کی صلاحیت کے سہارے ہی زندہ رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ شاعر کی

تعلیم، مطالعہ اور اس کی شعری مشق بھی اس کی صلاحیت کے زیر اثر ہی بالیدگی پاتی ہیں۔ شاعر کی شعری صلاحیت ہی شاعر کے مزاج کا تعین کرتی ہے۔ شاعر کے

مزاج کے مطابق ہی اس کے اسلوب کا بھی تعین ہوتا ہے۔ کٹنگ فرماتے ہیں کہ شاعروں کے مزاج لا تعداد ہوتے ہیں۔ اس لیے اس حقیقت کے پیش نظر اسالیب کا

لا تعداد ہونا بھی لازمی ہے، مگر ان کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے کٹنگ نے صرف تین پیرایہ ہائے اظہار یا اسالیب پر اظہار خیال کیا ہے۔ اول لطیف (सुकुमार)

دویم حیرت ناک (विचित्र) اور میانہ (मध्यम)۔ اس کے پیش نظر کنتک یہ مانتے ہیں کہ اسلوب کی تخلیق، اس کی خوب صورتی اور اس کی تازگی، شاعر کی تازگی خیر صلاحیت (नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा) پر ہی منحصر ہے۔ کنتک کہتے ہیں کہ ”روز ازل سے بہترین شاعروں نے حقیقت کا عرفان حاصل کیا ہے۔ لیکن حسنِ کلام کی مہر ابھی تک ٹوٹی نہیں ہے۔“

(دکروکت جیوتم ۲/۲)

ظاہر ہے کہ کنتک کے نظریات میں اسلوب اور صلاحیت یا شخص اور اسلوب کی یگانگت واضح طور پر موجود ہے۔ اس سے یہ صاف ہو جاتا ہے کہ اسلوب اور شخص دونوں ایک ہی ہیں۔ ۲۔ کنتک فرماتے ہیں کہ لفظ اور معنی دونوں کی مساوی موجودگی کو ہی شاعری کہتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ دیدوں کی طرح شاعری میں نہ تو صرف لفظ کی اہمیت ہوتی ہے اور نہ دوسرے مذہبی علوم یعنی شاستروں کی طرح صرف معنی کی اہمیت ہوتی ہے۔ شاعری میں لفظ اور معنی دونوں یکجائی طور پر شاعری ہوتے ہیں۔ ادب کی تعریف کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ لفظ اور معنی میں باہمی مقابلہ آرائی کا ہم وزن جذبہ (परस्पर-सम्बद्धता-समभाव) موجود رہنا چاہیے۔ دونوں میں کسی کی بھی نہ تو کمی رہنی چاہیے اور نہ ہی زیادتی رہنی چاہیے۔“

(دکروکت جیوتم ۲/۲)

وہ ادب کو لفظ اور معنی تو مانتے ہی ہیں لیکن زبان کے کثیر البہتی تجربے کو بھی بہت اہمیت دیتے ہیں۔ مثلاً لفظ کی تشریح صرف دغو (ویاکرن) میں، جملے کی توضیحات میمانسہ میں اور براہ راست ثبوتوں کی تشریحات نیائے شاستر میں ملتی ہیں۔ لیکن جہاں تک ادب میں زبان کی تشریح کا تعلق ہے لفظ اور معنی دونوں ایک ساتھ رہتے ہوئے مساوی اہمیت اور کردار کے حامل ہوتے ہیں۔ لفظ اور معنی کی یہ باہمی اور مساوی موجودگی صاحب ذوق کو انبساط بخشنے والی

(सहृदयाह्लादकारिणी)

ہوتی ہے، جس کا سبب پیچیدہ اظہار ہے۔ لفظ اور معنی کا پیچیدہ اتصال (वक्र-संयोजन)

ہی نشاط آفریں شاعری (آہلحدک-کامی) کی تخلیق کرتا ہے۔

پیچیدہ کلام کی تشریح، اسلوب کی تشریح سے بہت قریب ہے۔ کیوں کہ کثک نے آندردھن کی طرح اپنے نظریات کو لسانی عناصر کی بنیاد پر پیش کیا ہے؛ جو کہ سائنسی اور عملی ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ کثک آندردھن کی نسبت زیادہ سائنسی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں۔ جہاں آندردھن کی تشریح صوت، مجازی معنی کے باطنی تصور پر منحصر ہے، وہیں کثک کے پیچیدہ کلام کی تشریح شعری تخلیق کے لسانی اجزاء میں ہر سطح پر موجود اور ممکن تخلیقی حسن کو ظاہر کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ کثک زبان کی کسی بھی سطح اور جزو پر حسن کے متلاشی نظر آتے ہیں۔ لسانی ساخت کا یہ مطالعہ جدید لسانیات سے بڑے طمطراق سے آنکھیں ملا رہا ہے۔

۳۔ کثک نے شاعری کی علامتوں میں تیسری علامت صاحب ذوق یا اہل دل کی نشاط انگیزی بتائی ہے۔ ہم عرض کر چکے ہیں کہ شعری تخلیق کے لیے جہاں کثک فطری صلاحیتوں کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہیں مقاصد شاعری کے لیے صاحب دل کیلئے نشاط کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ ”شاعری کے آب حیات کا رس شاعری کی فہم رکھنے والوں یعنی صاحبان ذوق کے قلب میں بے مثل طلسم کی تخلیق کرتا ہے۔“ (دکروکت جیوتم ۵/۱)

ظاہر ہے کہ کثک نے پیچیدہ اظہار کی جو تشریحات پیش کی ہیں وہ بہت وسعت رکھتی ہیں کیوں کہ یہ تشریحات تخلیق کار تخلیق اور صاحب ذوق، تینوں کی اہمیت پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ اسلوب کے خالق اور نقاد دونوں ہی صاحب ذوق کے معیار پر اسلوب سے تعلق قائم کرتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ اسلوب کے تجزیہ کے دوران صاحب ذوق کے معیار فہم کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ کثک اس نکتے کو بخوبی سمجھتے تھے اس لیے انھوں نے اپنے نظریات میں اسے بہت اہمیت دی۔

۴۔ کثک یہ مانتے ہیں کہ صنائع بدائع اور کلام دونوں الگ الگ نہیں ہیں۔ وہ ملتے ہیں کہ شاعری میں صنائع بدائع کو جوڑا نہیں جاتا۔ ٹھیک اسی طرح

صنائع بدائع کے بغیر بھی شعریت کا تصور کیا جاسکتا ہے۔ کلام میں لفظیات کا انتخاب اس طرح کیا جاتا ہے کہ صنائع بدائع خود بخود آموجد ہوتے ہیں۔ کنتک یہ بھی مانتے ہیں کہ فطری احساس اور مجازی قوت دونوں الگ الگ نہیں ہیں بلکہ دونوں باہمی طور پر مربوط ہیں۔ اس لیے مجازی معنی کو چھوٹے چھوٹے اجزاء میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ اس طرح کنتک کا خیال ہے کہ اسلوب بنیادی طور پر خود کشفی، مکمل، مخصوص اور غیر منقسم ہوتا ہے، لیکن جس طرح صرف و نحو میں جملے کے اندر الفاظ اور الفاظ کے اندر حروف کا الگ وجود نہیں ہوتا لیکن صرف و نحو کے سمجھنے کے لیے جملے کے اندر لفظ اور لفظ کے اندر حروف کا الگ الگ تجزیہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح شعریت میں بھی اسلوب کو حرف، لفظ، جملہ اور سیاق و سباق وغیرہ کے اندر پرکھا جاتا ہے۔

۵۔ کنتک کے مطابق پیچیدہ کلام (وक्रोक्ति) سے مراد ہے دیدگدھ بھنگی

بھڑت (वेदगध्यभंगी भणिति) - بھڑت کا مطلب ہے کلام۔ یہ کلام اتنی وسعت

رکھتا ہے کہ یہ حرف سے لے کر منظم شاعری (قصیدہ، مثنوی، مسدس وغیرہ کو اس زمرہ میں ایک حد تک لے سکتے ہیں) تک اپنا اثر رکھتا ہے۔ اس لیے کلام (भणिति) کی ساخت صرف لسانی اجزاء کے اتصال تک محدود نہیں ہے بلکہ یہ جملے سے باہر سیاق و سباق اور منظم شاعری تک اپنے اثرات مرتب کرتا ہے۔ دیدگدھ (वेदगध्य) سے مراد ہے حیرت ناک یا پیچیدگی۔ بھنگی سے مراد ہے پیچیدہ یعنی حیرتناک پیچیدہ کلام

حرف سے لے کر منظم شاعری تک موجود رہتا ہے۔ معلوم ہوا کہ (वेदगध्यभंगी भणिति)

کنتک نے اسلوب کا جو سائنسی تجزیہ پیش کیا وہ زبان اور زبان سے باہر کے عناصر یعنی سیاق و سباق وغیرہ سے بھی تعلق رکھتا ہے۔

۶۔ کنتک نے پیرایہ اظہار کے بارے میں جو اپنا تصور پیش کیا تھا اس سے

بھی ان کے اسلوبیاتی نظریہ پر روشنی پڑتی ہے۔ انھوں نے خصوصی طور پر دو پیرایہ اظہار کا نام لیا ہے اول لطیف (सुकुमार) دویم حیرتناک (विचित्र) اور ان

دونوں کی بنیاد ہے شاعر کا مزاج۔ انھوں نے اسلوب کی بنیاد علاقہ کو نہیں مانا ہے۔

دہارے یہاں بھی لکھنوی، دہلوی اور حیدرآبادی اردو کی لائینی تفسیروں کی جاتی رہی ہیں) اس سے ثابت ہوتا ہے کہ کنتک بہت ہی بیدار مغز عالم تھے۔ دونوں پیرا ہائے اظہار میں کنتک لطیف پیرایہ (سुकुमार मार्ग) میں سو بھاد و کنت (स्वभावोक्ति) یعنی کلام سادہ کو اہمیت دیتے ہیں جب کہ حیرتناک (विचित्र) پیرایہ میں وہ پیچیدہ کلامی کو اہمیت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں فطری طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب کنتک سادہ بیانی کو بھی اہمیت دیتے ہیں تو ان کا یہ کہنا کہ پیچیدہ اظہار ہی روح شاعری ہے، شہید اکرتا ہے۔ دراصل اگر غور کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ کنتک نے اپنے پیچیدہ اظہار کے نظریہ کو دو حوالوں سے پیش کیا ہے۔ پہلا حوالہ وہ معیار ہے جس کے تعلق سے وہ شاعری کی باطنی ساخت کو عام گفتگو سے الگ محسوس کرانا چاہتے ہیں۔ یہ معیار شاعرانہ فنکاری کے فطری اظہار سے تعلق رکھتا ہے۔ جبکہ پیچیدہ اظہار دوسرا معیار ہے جس میں حیرتناک فنکاری کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ کنتک نے پیرا ہائے اظہار کے ذریعہ ایک طرف تو عام گفتگو سے رشتہ استوار کیا تو دوسری طرف شاعرانہ اظہار کے پیچیدہ فن سے بھی تعلق قائم کیا۔

۷۔ کنتک فرماتے ہیں کہ پیرایہ اظہار (काव्य-मार्ग) میں لفظ سے مراد صرف اس مخصوص لفظ سے ہے جو اپنے مختلف مترادفات کے ہوتے ہوئے بھی مخصوص شکل میں معنی کو روشن کرنے کے لیے شاعری میں استعمال ہوتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ زبان میں ایسے کئی الفاظ ہوتے ہیں جو ایک معنی کو اپنے اپنے تناظر میں ظاہر کرتے ہیں۔ شاعرانہ کئی الفاظ میں سے صرف اس لفظ کو منتخب کرتا ہے جو شاعر کے متوقع معنی کو زیادہ پر اثر طریقے سے ظاہر کر سکتا ہے۔ (مثلاً اردو میں انیس کی مشہور مثال لفظ شبنم اور اس کے استعمال کے بارے میں پیش کی جا چکی ہے) شاعری اور شعریات کے حوالے سے اس مخصوص لفظ کا ہی مطالعہ کیا جاتا ہے کیوں کہ اس مخصوص لفظ کا انتخاب شاعر اپنے وجدان کے ذریعہ اس طرح کرتا ہے کہ صاحب دل یا اہل ذوق کے باطن میں انبساط کی لہریں موجزن ہونے لگتی ہیں معلوم یہ ہوا کہ

شے کی مختلف خصوصیات میں سے کس خصوصیت کو ظاہر کرنے سے انبساطِ نمود پذیر ہو سکتا ہے، اس کا ادراک اور انتخاب شاعر یا تخلیق کار کو ہی کرنا پڑتا ہے۔ اس عمل سے ہی شعری تفاعل کی پیچیدگی بھی ظاہر ہو جاتی ہے۔ اس طرح اسلوب کا انتخاب مخصوص لفظیات کے انتخاب پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ انتخاب شاعر کے ذریعہ اپنی فطری صلاحیت کے سبب ہوتا ہے۔ جسے صاحبِ دل اپنی فطری صلاحیت کے سبب فوراً پہچان لیتا ہے۔

۸۔ کنتک نے نہ صرف یہ کہ اسلوبیات کے تعلق سے اپنے نظریات پیش کیے بلکہ ان کا بنیاد پر انھوں نے عملی تنقید بھی پیش کی۔ اور اسی لیے انھوں نے لفظ، حرف اور جملے کی ساخت میں بھی پیچیدہ کلامی کے حسن کو منور کیا ساتھ ہی سیاق و سباق اور نظمِ شاعری میں بھی ایسے نوکیلائیے جدید اسلوبیات کے حوالے سے بھی کنتک کے اسلوبیاتی نظریات کی بہت بڑی اہمیت ہے۔ اب ہم یہ دیکھیں گے کہ نظریہ صوت (دھونِ سدھانت) اور اسلوبیات میں کیا تعلق ہے؟ اس سلسلے میں ہم حسب ذیل نکات کے ذریعہ روشنی ڈالیں گے۔

۱۔ ہم جانتے ہیں کہ آند در دھن کا نظریہ لفظ اور معنی کے اس اتصال کی تشریح کرتا ہے جو مجازی معنی کو جنم دیتا ہے۔ مجازی معنی کے ادراک کا تعلق صاحبِ ذوق سے ہے اس لیے نظریہ صوت میں تخلیق شاعر اور صاحبِ ذوق تینوں کو اہمیت دی گئی ہے۔ آند در دھن نے دھون کی کئی اقسام بتائی ہیں، مگر اس میں بہترین دھون، رس دھون کو مانتا ہے۔ ان کا نظریہ صوت صاحبِ ذوق کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے شعری تخلیق اور صاحبِ ذوق تخلیق کے تاثر کے تعلق سے جو تشریحات پیش کی ہیں وہ بہت اہم ہیں معلوم ہوا کہ نظریہ صوت موضوعی اور معرِضی دونوں نقطہ نظر رکھتا ہے، جو کہ اسلوب کے نظریہ کی طرح ہے۔

۲۔ آند در دھن کا نظریہ صوت، صرف دھون کے علماء کے نظریہ سپھوٹ کی بنیاد پر نمود پذیر ہوا۔ سپھوٹ نظریہ، لفظ سے حاصل ہونے والے معانی کے تفاعل کی تشریح کرتا ہے۔ اسی بنیاد پر نظریہ صوت لغوی معنی سے مجازی معنی تک کے تفاعل پر

روشنی ڈالتا ہے۔ مجازی معنی کا تفاعل ہی نظریہ صوت کا میدانِ عمل ہے۔ معلوم ہوا کہ اس زاویے سے نظریہ صوت، اسلوبیات کی بھی تشریح کرتا ہے۔ نظریہ صوت ایک طرف اپنا تعلق صرف دہن سے بہت مضبوط رکھتا ہے (ظاہر ہوا کہ یہ نظریہ لسانیات سے بھی بہت قریب ہے) دوسری اہم بات ہے کہ نظریہ صوت، صرف دہن کو بنیاد بنا کر اپنی تشریحات کو پیش کرتا ہے مگر آگے بڑھ کر وہ صرف دہن کو پیچھے چھوڑتا ہوا لفظ کے مجازی معنی تک پہنچ جاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ مجازی معنی کی تلاش میں یہ نظریہ لسانی حسنِ آفرینی کی بھی تشریح کرتا ہے۔ اس طرح نظریہ صوت لسانی جمالیات کو بھی اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔

۲۔ نظریہ صوت کی لازمی شرط، لفظ کا مجازی معنی ہے۔ اس لیے آندور دھن نے لفظ، معنی، صنائعِ بدائع، وصف اور ساخت وغیرہ سبھی کی تشریحات ان کے باہمی وجود کی موجودگی اور ان کے باہمی اشتراک کے حوالے سے پیش کی۔ یہ سبھی عناصر اسلوب کے ہی اجزاء ہیں۔ لیکن ان اجزاء کی موجودگی تبھی کامیاب کہی جائے گی جب ان سے کیفیت لکیز انبساط نمود پذیر ہو رہا ہو۔ اس لیے آندور دھن یہ مانتے ہیں کہ اسلوب کی روح تو اس میں موجود مجازی معنی ہے۔

۳۔ آندور دھن نے اسلوب کے بہترین ہونے کی شرط مجازی معنی کی مخصوص موجودگی کو مانا ہے۔ معلوم ہوا کہ کوئی شعر اس لیے مخصوص ہو پاتا ہے جب کہ اس میں مجازی معنی مخصوص طریقے سے موجود ہوتا ہے۔ آندور دھن لغوی معنی کی بنسبت مجازی معنی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور اس بنیاد پر مجازی معنی سے خالی شاعری کو وہ چتر کاویہ (تمثال شاعری) کہہ کر اسکو کوئی اہمیت نہیں دیتے۔

۵۔ نظریہ صوت کے پیش رد نظریات، اسلوب کی فطرت کے حوالے سے اس کے اجزاء کی یگانگت پر خیال آرائی کرتے رہے۔ مغرب میں بھی یہی تصور جاری رہا ہے۔ مگر آندور دھن کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسلوب کے مختلف اجزاء کی باہم متوازن موجودگی کو ہی اہمیت نہیں دی بلکہ ان عناصر کی مشترک متوازن موجودگی سے بھی الگ اسلوب کی مجموعی دلاویزی پر بھی اپنی رائے کا اظہار کیا اور کہا کہ جس طرح خوبصورت عورت کے

بدن کا ہر عضو خوبصورت ہوتا ہے اور ہر عضو کی خوبصورتی سے اس کے بدن کی خوبصورتی ہے۔ اسی طرح شاعری کے سبھی اجزاء کے خوبصورت ہونے سے شاعری خوبصورت تو ہوتی ہے ہی مگر اس کے علاوہ بھی جس طرح خوبصورت عورت کے خوبصورت جسم سے الگ بھی ایک مجموعی دلاویزی اس کے پورے جسم سے پھوٹی رہتی ہے اسی طرح خوبصورت اور جمال آفریں شاعری کی بھی ایک مجموعی خوبصورتی ہوتی ہے جو مجموعی طور پر پورے شعرے جھلکتی رہتی ہے۔

۶۔ آند در دھن، اسلوب میں لفظیات کا انتخاب اور لفظیات کی ترتیب کو بہت اہمیت دیتے ہیں جو تخلیق کار لفظوں کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں بہت مشاق ہوتا ہے۔ اس کا اسلوب اتنا ہی شاندار اور جمال آفریں ہوتا ہے۔

۷۔ آند در دھن، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، شاعر کی فطری صلاحیت کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ یہ فطری صلاحیت ہی ہے جو اسلوب کا تعین کرتی ہے۔ اور فطری صلاحیت ہی اسلوب میں تازگی اور تنوع بھی پیدا کرتی ہے؛ کیوں کہ فطری صلاحیت، اظہارِ نو (نہ-نہ-نہ) کی ماں ہے۔ اور یہی نئے نئے تخیل کی تخلیق میں اپنا کردار نبھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر معتبر شاعر کا اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی معتبر شاعر بعض اوقات کسی اسالیب میں اپنی بات کہتا ہے۔

۸۔ دھونِ نظریہ میں مجازی معنی کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ آچار یہ مٹنے مجازی معنی (بہ-بہ-بہ) کی تشریح دس حوالوں سے کی ہے۔ یہ ہیں۔ مقرر

(وکتا) صاحبِ دل (بہ-بہ-بہ) صوتی عیب (کا-کا) جملہ (واک-واک) لغوی (وا-وا)

دوسروں کی موجودگی (ان-ان-ان) تجویز (پرا-پرا) مکان (د-د) زمان (وا-وا) اور کوشش (بہ-بہ) وغیرہ۔ یہ سبھی معنی شعر کے حوالے ہیں۔ یہ حوالے

اسلوب کی تشریح میں بہت اہم ہیں کیوں کہ ان کو نظر انداز کرنے سے شعر کا معنی حاصل نہیں ہو سکتا۔

۹۔ آند در دھن اسالیب کو جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے لا تعداد مانتے ہیں وہ شاعرانہ

صلاحیت کے ضمن میں اسالیب کی لاتعدادیت کے قائل ہیں اس کے ساتھ ہی حالات، زمان و مکان اور لسانی تفریق کے حوالے سے بھی اسالیب کو لاتعداد مانتے ہیں۔ وہ صنائع بدائع کو بھی لاتعداد مانتے ہیں۔ اس طرح وہ اسالیب کو لاتعداد مانتے ہیں۔

اوپر جو تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دھوون نظریہ اسلوب (سیتی) سے بہت گہرا تعلق رکھتا ہے۔ آچاریہ ابھنوکیت اور آچاریہ مٹ نے نظریہ صوت کو جو وسعت دلائی اس کے ضمن میں یہ تعلق اور بھی گہرا ہو گیا۔

اوپر ریت یعنی اسلوب اور دوسرے شعریاتی نظریات کے درمیان تعلق کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا۔ اس کی روشنی میں خلاصے کی شکل میں اسلوبیات کے بارے میں جو تصورات ابھرتے ہیں ان کے بارے میں حسب ذیل نکات ہمارے سامنے آتے ہیں۔

۱۔ سنسکرت شعریات میں اسلوبیات کے خیالات رگ وید سے لے کر پندرہ راج جگناتھ تک پھیلے ہوئے ہیں اس وسیع عہد میں رگ وید نے عام شعری تخلیق کے بارے میں بھرتے ڈرامے کے بارے میں اور آچاریہ بھامہ نے شاعری کے حوالے سے دوبارہ عام شعری تخلیقات کے بارے میں اپنے نظریات پیش کیے۔ ان آچاریوں کے تصورات کے ساتھ ہی ساتھ سنسکرت

ادب کی فکر میں پارٹن (पाणिनि) اور بھرتہری (भर्तृहरि) کے نظریات اپنی بالیدہ اور دقیق شکل میں داخل ہوئے۔ دوسری طرف فلسفے کے میدان میں میانسا، سانکیہ، آدویت وغیرہ فلسفے کو پذیر ہوئے۔ نتیجتاً اسلوبیات پر سنسکرت صرف و نحو اور سنسکرت فلسفے کے اثرات مرتب ہوئے۔ ساتھ ہی قدیم فلسفے نے بھی ان پر اپنے اثر ڈالے۔

۲۔ سنسکرت اسلوبیات میں ایک شعری حلقے (काव्य-वृत्त) کا بھی تصور ملتا ہے۔ جس کے بارے میں ہم اوپر عرض کر چکے ہیں۔ اس شعری حلقے کے تین حصے ہیں۔ شاعر، تخلیق اور صاحب ذوق۔ انکار اور ریت (صنائع بدائع اور اسلوب) نے تخلیقی پہلو پر رس نظریہ نے صاحب ذوق پر اور دھوون، دکر وکت نیز اوچتہ نے تینوں عناصر کے توازن پر زور دیا۔ لیکن یہ حقیقت ہے ان سبھی تصورات نے اسلوبیات کو بالیدگی عطا کی۔

۳۔ سنسکرت شعریات میں اسلوبیات پر جو افکار ملتے ہیں وہ سائنسی انداز

اس لیے رکھتے ہیں کیوں کہ ان پر پائرن کی اشتادھیانی (अष्टाध्यायी) اور بھرتہر کی (वाक्यपदीय) کے اثرات ہیں۔ سنسکرت شعریات کا تشریحی نظام اور اس کی فکر سنسکرت صرف و نحو کی آغوش میں ہی ارتقا پذیر ہوئی۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ بھرتہر کے فکری نظام کے سائے تلے ہی دھونیا لوک اور وکر وکت جیوتم کی تخلیق ہوئی۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ کنتک کے بعد فکری سرچشمے کا یہ انداز سوکھ گیا۔ ظاہر ہوا کہ سنسکرت شعریات کی بنیاد سنسکرت صرف و نحو ہی ہے۔

۴۔ سنسکرت میں موجود اسلوبیات جملہ اور جملے سے باہر دونوں معیارات پر کی گئی تشریحات سے بھرے ہوئے ہیں۔ النکار ریت اور وصف (گن) وغیرہ تو جملے سے متعلق تصورات ہیں۔ لیکن وکر وکت، دھون، اوجتیبہ وغیرہ جملے سے باہر کی کائنات کا تجزیہ کرتے ہیں۔

۵۔ سنسکرت اسلوبیات میں زبان اور محسوسات کے تعلق کا بہت باریک بینی سے تجزیہ کیا گیا ہے۔ اسی لیے جذبات کے مطابق ہی حرف، لفظ، جملہ، صنائع، بدائع، وصف، اسلوب اور ساخت وغیرہ کے اتصال پر خیال آرائیاں کی گئی ہیں۔ ایک طرف تو اس میں شاعرانہ تجربات کی تقسیم صنائع، بدائع، جذبہ اور رس (अलंकार वस्तु एवं रस) کے روپ میں کی گئی ہے تو دوسری طرف لسانی عناصر و وصف اور پیرائے اظہار کی بھی تقسیم کی گئی ہے۔ اس طرح قدیم آچاریوں نے لسانی نمونوں اور جذبے سے متعلق نمونوں کو تقسیم کرتے ہوئے ان کے باہمی ربط کے بارے میں جو کارنامے انجام دیے ان تک جدید لسانیات اب جا کر غور و فکر کر رہی ہے۔

۶۔ اگر غور کریں تو ہم پائیں گے کہ سنسکرت اسلوبیات میں لفظ اور معنی کی باہمی

متوازن موجودگی (सहितता) پیچیدہ اظہار (भंगीभणिति) کی شعلگی (विदग्धता) مجازی معنی (प्रतीयमान अर्थ) کا تصور اور مرکزی کردار، مناظر وغیرہ (विभावादि) کے اتصال (संयोग) سے رس کی نمونڈیری (निष्पत्ति) کے تصورات براہ راست یا بالواسطہ عام زبان اور ادبی زبان کے فرق کو نمایاں کرتے ہیں۔

۷۔ سنسکرت اسلوبیات میں سیاق و سباق کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ معنی کی صوتی فطرت اور صاحب ذوق کی نشاط انگیزی وغیرہ سیاق و سباق کی موجودگی میں ہی محض ہر پائی ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اہل دل یا صاحب ذوق (سہمدی) اپنے ذاتی اور معاشرتی ماحول کی آغوش میں رہتے ہوئے ہی معنی کو اخذ کر پاتا ہے۔ اس کا ذوق اپنے ماحول اور حوالے کی فطرت کے لحاظ سے ہی معنی کو قبول کر پاتا ہے۔ اس لیے اسلوب (ریتی) کا تصور صاحب ذوق کے ماحول کی روشنی میں نور آفریں ہوتا ہے۔

۸۔ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات میں شاعری کی علتوں میں فطری صلاحیت (پرتیما) اور اسی کے مطابق مہارت (ویوتپتی) اور شوق (ابھیااس) وغیرہ کا تصور تخلیق کار اور اسلوب کے درمیان تعلق پر روشنی ڈالتا ہے۔ یہاں شاعری کو کھلی طور پر شاعر کا عمل مانا گیا ہے۔ سنسکرت شعریات میں اسی لیے شاعر کے مزاج کے مطابق ہی شعری پیرایوں کی تقسیم بھی کی گئی ہے۔ چونکہ شاعروں کی فطرت لاتعداد ہے۔ اسی لیے صنائع بدائع، اوصاف اور پیرایوں (الانکار، गुण एवं मार्ग) نیز مجازی معانی کو بھی لاتعداد مانا گیا ہے۔ اس لیے شاعر کی شخصیت اور اسلوب میں کوئی فرق نہیں مانا گیا ہے۔

۹۔ سنسکرت اسلوبیات میں کسی مخصوص تخلیق یا مخصوص شاعر کے اسلوب پر توجہ نہیں دی گئی ہے؛ بلکہ پورے ادب میں موجود اسلوبیاتی عناصر کی بنیاد پر ایک مکمل نظریہ پیش کیا گیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس نظریہ کو مختلف زادیوں سے غور و فکر کے ذریعہ کافی بالیدگی عطا کی گئی مگر اس کی عملی تنقید نہیں پیش کی گئی (ہمارے یہاں اردو میں بھی مغربی تنقیدی نظریات کے اصولوں پر خوب خوب لکھا جاتا رہا ہے مگر ان کا اطلاق ہماری اردو تخلیق پر کہاں کہاں اور کیسے ہوا ہے اس کی عملی تنقید بہت کم پیش کی گئی ہے) بہر حال اگر دیکھا جائے تو قدیم ہندوستانی فکر نے زیادہ تر تمام علوم میں نظریات اور اصولوں کے تجزیہ اور انکی بالیدگی میں ہی اپنی ذہانیتیں صرف کی ہیں۔ لیکن جہاں جہاں چند مفکروں نے شرحوں میں اپنی فکر رسا کے جوہر دکھائے ہیں، وہاں انھوں نے عملی تنقید کے بہترین نمونے پیش کیے ہیں مثلاً۔ اچھنوت گپت نے اپنی شرحوں میں یہ کام بخوبی اور کارنامے کی شکل میں انجام دیا ہے۔

اس طرح ظاہر ہوا کہ ریت (ریت) یا اسلوب کا نظریہ اپنے آپ میں ایک وسیع تناظر رکھتا ہے اور اس لحاظ سے جدید اسلوبیات کے تمام نظریات کے اجزائے ترکیبی سنسکرت اسلوبیات میں مل جاتے ہیں۔

حواشی:

- (۱) بھارتیہ کا دیہ چنقن میں مشہد — ڈاکٹر امر ناتھ سہا ص ۹۰
- (۲) دودر بھٹ، قدیم ہندوستان کا علاقہ تھا جسے ہمارے زمانے میں برابر کہا جاتا ہے۔
- (۳) پنجال، یہ علاقہ گنگا، جمنا کے دو آب کا حصہ تھا۔ مہا بھارت کے زمانے میں یہاں کا راجہ درپد تھا جس کی بیٹی دروپدی، پانڈوؤں کو بیاہی گئی تھی۔ اس زمانے میں یہ علاقہ جمیل کے کنارے سے شمال میں گنگا دوار تک پھیلا ہوا تھا۔ (۴) لاٹ، یہ علاقہ نربدا ندی کے مغرب میں پھیلا ہوا تھا، غالباً اس علاقے میں بھرپور، برٹوڈا اور احمد آباد وغیرہ شامل تھے۔ (۵) گوڈ، یہ علاقہ شمالی بنگال میں تھا۔
- (۶) وکر وکت، جو تہم۔ ۱۰



دھون (دھنی) [نظریہ صوت]

سنسکرت شعریات میں نظریہ صوت (دھنی-سیدھانت) کو باقاعدہ پیش کرنے کا کارنامہ آچاریہ آندردھن نے نویں صدی عیسوی کے وسط میں اپنی مشہور تصنیف دھونیلوک (دھنیا لوک) کے ذریعہ انجام دیا۔ یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ اس نظریہ کو شعریاتی نقطہ نظر سے پیش کرنے کا سہرا آندردھن کے سر جاتا ہے مگر یہ بھی سچ ہے کہ اس نظریہ کے عنامران سے بہت پہلے سنسکرت صرف و نحو کے آچاریوں اودیمیان (موماںسا) فلسفہ کے خیالات میں موجود تھے۔ ان خیالات کو مربوط اور منظم شکل میں آندردھن نے پیش کیا۔ اور اس کا ایک خوش گوار نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بعد میں سنسکرت شعریات کے دوسرے دبستانوں کی سوچ کو بھی جلا ملی۔

دھونیلوک کے آغاز میں ہی آچاریہ آندردھن نے ایک اہم جملہ کہا ہے :-

‘काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्यः समानात् पूर्वः’

یعنی شعری روح دھون (صوت) ہے، جسے قدیم آچاریوں نے بھی قبول کیا ہے۔ اس اعلان سے مراد یہ ہے کہ اس نظریہ کے اشارے بہت پہلے سنسکرت صرف و نحو کے نظریات خصوصاً سپھوٹ (سکوٹ) وغیرہ کی تشریحات میں موجود

تھے۔ ساتھ ہی قدیم ہندستانی فلسفہ میں رمزیہ یا استعاراتی قوت (ویجننا-شکتی)

اور اظہار (ابھिव्यکیت) کی قیمت سے متعلق خیالات بہت پرانے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ سچی یاد رکھنا چاہیے کہ نظریہ صوت سے قبل ‘رس’، ‘الکار’ اور ‘ریت’ (ریتی) یعنی اسلوب سے متعلق نظریات پہلے ہی معرض وجود میں آچکے تھے۔ آچاریہ آندردھن چونکہ بہت ذہین دانشور اور اعلیٰ درجے کے صاحبِ منطق تھے اس لیے انھوں نے اپنے سے قبل چلے آئے

نظریات کو جذب کر کے اپنا نظریہ صوت پیش کیا۔ انھوں نے اپنی دلیلوں سے ثابت کیا کہ الزکار اور ریت تو شاعری کے خارجی عناصر ہیں جب کہ 'رس' شعر کے باطن کی نمائندگی کرتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا کہ چونکہ رس میں بھی تخیل اور عقل کی غیر موجودگی یا فقدان رہتا ہے اس لیے نظریہ صوت کی بنیاد پر شاعری کی روح صرف 'صوت' ہی ہو سکتی ہے کیونکہ 'صوت' شاعری کے خارجی اور باطنی حسن کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ چونکہ آئندہ در دھن شاعر بھی تھے یعنی وہ تخلیقی صلاحیت (کارتیگری-پرتیما) کے بھی دھنی تھے اس لیے وہ تخلیقی اظہار اور تنقیدی بصیرت (دونوں میں یکساں رکھتے تھے۔ کلہن) نے اپنی راج ترنگنی (راج (تاریخ) میں ان کا حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ وہ کشمیر کے راجہ اؤنت درما (اوتانتی ورمہ) کے زمانے (۸۸۳-۸۵۵ عیسوی) میں موجود تھے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ آئندہ در دھن نویں صدی عیسوی میں پیدا ہوئے اور یہ کہ کشمیری تھے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے آئندہ در دھن سے قبل الزکار (الانکار) اور ریت (ریتی) نظریات شاعری کی خارجی ہمیت پر ہی روشنی ڈالتے تھے اور رس نظریہ بھی انبساط قلب و روح کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے عقلی تخیل کی لذت کے بارے میں خاموش تھا اس کے ساتھ ہی رس نظریہ میں ایک علمی دقت یہ بھی تھی کہ مہا کاویوں یعنی طویل رزمیوں (Epics) اور ڈراموں پر تو اس کا اطلاق بخوبی ہو جاتا تھا لیکن مختصر اصناف شاعری میں مرکزی کردار یا مناظر (ویماو) اثرات (انوساو) اور ترسیلی جذبات یا متغلیبات تینوں کا ایک ساتھ اتصال نہ ہو پانے کے سبب دشواری آجاتی تھی کیونکہ اس سے رس کی غور پذیری ناممکن تھی جس کے سبب خوبصورت اور آزاد اشعار رس نظریہ کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے تھے اس لیے ان مسائل کا حل آئندہ در دھن نے اپنے نظریہ صوت میں پیش کیا اور اعلان کیا کہ شاعری کی روح لفظ کی تیسری قوت یعنی استعاراتی قوت (ویجنا-شکتی) ہے۔ آئندہ در دھن کے سامنے اپنا نظریہ پیش کرنے کے لیے دو مقاصد تھے اول یہ کہ عناصر صوت کو شفاف الفاظ میں قائم کیا جائے۔ اور دویم یہ کہ 'رس' الزکار اور ریت وغیرہ نظریات کی تشریحات پیش کرتے ہوئے نظریہ صوت کے ساتھ ان کا تعلق بھی قائم کیا جائے۔

آئندہ درہن اپنے مقاصد میں کامیاب بھی رہے۔ بعد میں ان کے شارح آچاریہ ابھونگت (آचार्य अभिनवगुप्त) نے اپنی لوحین (लोचन) کے ذریعہ ان کے خیالات کو اور زیادہ استحکام بخشا۔ اب ہم آئندہ درہن کے نظریات پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

سب سے پہلے یہ ضروری معلوم پڑتا ہے کہ علاماتِ شاعری (काव्य लक्षण) کے بارے میں جو خیالات آئندہ درہن نے پیش کیے ہیں ان پر اظہارِ خیال کیا جائے۔ آئندہ درہن سے قبل آچاریہ دڈھی (आचार्य दंडी) آچاریہ بھامہ (आचार्य भामह) اور آچاریہ واسن نے علاماتِ شاعری پر اپنے طریقے سے خیال آرائی کی تھی۔ حالانکہ آئندہ درہن نے اس ضمن میں اپنی آزادانہ رائے نہیں دی ہے اور انھوں نے اپنے پیش رو آچاریوں کے خیالات کو ہی اپنے طور پر پیش کیا ہے لیکن ان کے خیالات بہت اہم ہیں۔ مثلاً انھوں نے فرمایا۔
i۔ مخصوص معنی کو دکھانے اور حاصل کرنے والے ایک مخصوص حوالے کا نام ہی شاعری ہے۔
ii۔ شاعری دال اور مدلول دونوں کا نقطۂ اتصال (वाच्य-वाचक सम्बन्ध) ہے۔

iii۔ شاعری کا پیکر، لفظ اور معنی سے بنتا ہے۔

iv۔ لفظ اور معنی کے باہمی تعاون سے ہی شاعری کی تخلیق ہوتی ہے۔

v۔ کسی بھی لفظ اور معنی کا باہمی اتصال اس درجہ کا ہونا چاہیے کہ وہ صاحبِ دل کو باطنی انبساط بخشنے میں کامیاب (सहृदयहृदयाह्लादक) ہو۔

vi۔ شاعری، دال اور مدلول کے تفاعل، تخلیقیت میں تنوع نیز حسنِ کاری (रचना-प्रपंच-

चार) کی توقع کرتی ہے۔ تخلیقیت کے معنی یہ ہوئے کہ دال اور دال کی تخلیق،

مدلول اور مدلول کی تخلیق، مدلول اور کلام کی تخلیق۔ مراد یہ کہ شاعری میں لفظ اور معنی کی کثیر الجہتی نیز انبساط آفرینی موجود ہونی چاہیے۔

vii۔ شاعری، متناسب اور خوش ذائقہ ساخت سے مزین ہونی چاہیے۔

viii۔ شاعری، دال اور مدلول کا رس وغیرہ سے متناسب اتصال چاہتی ہے۔

سطور بالا میں آچاریہ آئندہ درہن نے کچھ مخصوص الفاظ استعمال کیے ہیں جن پر بھی اظہارِ خیال مناسب رہے گا۔ انھوں نے جو لفظ چار (चार) استعمال کیا ہے وہ اشاراتی

ہے۔ آچاریہ وائس نے شاعری کو حسن کے سبب قابل قبول مانا تھا۔ آندردھن وائس کے لفظ سوندیریہ (سौन्दर्य) بمعنی حسن، کو تبدیل کرتے ہوئے اس کی جگہ لفظ چار (चार) کا استعمال کرتے ہیں۔ چار کا مطلب بھی حسین یا دلآویز ہے۔ مگر اس میں احساس حسن بھی شامل ہے۔ اس لفظ کے ساتھ آندردھن نے لفظ آہلاد (आह्लाद) یعنی باطنی نشاط کو بھی جوڑ دیا یعنی دلآویزی (चारुत्व) کے احساس سے پیدا ہونے والی باطنی نشاط کی کیفیت (आह्लाद) کا شاعری میں موجود ہونا ہی شاعری کی کامیابی کی دلیل ہے۔ آندردھن نے ایک اور لفظ کا استعمال کیا ہے جسے وہ رچنا پر پنچ (रचना-प्रपंच) یعنی تخلیقی تفاعل کہتے ہیں۔ آندردھن جس زمانے میں رہتے تھے وہ اودھ کے نوابین کے آخری دور سے مشابہ تھا جبکہ تصنع اور ظاہری آرائش و زیبائش عروج پر تھی۔ اس لیے اسی کے زیر اثر آندردھن نے لفظ رچنا پر پنچ (रचना-प्रपंच) کے ساتھ ہی لفظ سنویش بھی جوڑا۔ انھیں کے لفظوں میں رچنا (रचना) سے مراد ہے چوٹی یا ندھنا (वेणीबंध) اور اس کا پر پنچ یعنی تفاعل ہے؛ اس گندھی ہوئی چوٹی کو پھولوں سے سنوارنا، سنویش (सन्निवेश) سے مراد ہے خوشبوؤں، کپڑوں اور زیوروں کا متناسب استعمال۔ مطلب یہ کہ شاعری کی ساخت بھی اسی طرح متناسب دل آویز اور نشاط آفرین ہونی چاہیے۔ یعنی خارجی اور داخلی دونوں زاویوں سے تخلیق میں حسن ہونا چاہیے۔ آندردھن نے آگے چل کر لفظ سمسٹر (सम्मिश्र) استعمال کیا ہے۔ وہ شاعری کی جس شکل کو سامنے لانا چاہتے ہیں اس کی دل آویزی (चारुत्व) اور نشاط آفرینی (आह्लादकत्व) نہ تو داخلی ہے اور نہ خارجی، دلطیف ہے نہ کثیف بلکہ وہ اس بھی عناصر کا آمیزہ (सम्मिश्र) ہے۔ انھوں نے شاعری کے عناصر پر ہی اظہار خیال نہیں کیا بلکہ اس کا سالماتی تجزیہ (आणविक-विवेचन) بھی پیش کیا۔ یہ باریک بینی ان سے قبل کے کسی بھی آچاریہ نے پیش نہیں کی۔ اس طرح سطور بالا میں جو تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس سے شاعری کی تعریف کا ایک اصول یوں بنا۔

‘सहृदयाह्लादकारी शब्दार्थ मिश्र एव काव्यम्’

یعنی اہل دل کو نشاط آفرین کیفیت سے دوچار کرنے کے لائق، لفظ کا لفظ سے، معنی کا معنی سے اور لفظ کا معنی سے نیز معنی کا لفظ سے جو متناسب کلام معروض وجود میں آتا ہے، وہی شاعری ہے۔

ہم نے سطور بالا میں لفظ اور معنی کے بارے میں ضمتاً تذکرہ کیا ہے۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ لفظ اور معنی سے مراد کیا ہے؟ ان کی ہیئت کیا ہے؟ کیا ان کی ہیئت وہی ہے جو لسانیات میں بیان کی گئی ہے؟ یا اس سے الگ؟ آئندہ ردھن کے پیش رو آچاریہ بھاشہ نے اس سوال پر اظہار خیال کیا تھا۔ لیکن بشمول ان کے دوسرے آچاریہ بھی پہلے لفظ پر خیال آرائی کرتے ہیں جبکہ آئندہ ردھن نے ترتیب الٹ دی اور انھوں نے پہلے معنی پر توجہ دی بعد میں لفظ پر اظہار خیال کیا۔ آئندہ ردھن کا اصل جملہ یوں ہے۔

‘विवक्षोपारुद्धो हि काव्ये शब्दानामर्थः’

مراد یہ کہ لفظ کی اگر کوئی اہمیت ہے تو صرف اس سبب سے کہ فن شاعری میں منشائے شاعر (विवक्षा) کے باطن میں پوشیدہ معنی کو اس کے ذریعہ ظاہر کیا جائے۔ یعنی اولین چیز تو شاعر کے ذہن میں کسی معنی کو ظاہر کرنے کی خواہش ہے جس کا ذریعہ لفظ ہے۔ یعنی پہلے معنی کے اظہار کی خواہش ہے اور اس خواہش کا ذریعہ لفظ ہے۔ اسی بنیادی حقیقت کے پیش نظر آئندہ ردھن لفظ کو اولیت نہ دیتے ہوئے معنی کو اولیت دیتے ہیں۔ دھونیالوک کے پہلے باب میں وہ فرماتے ہیں۔

‘अर्थः सहृदयश्लाघ्यः काव्यात्मा यो व्यवस्थितः’

مطلب یہ ہے کہ صاحبِ دل لفظ کی نسبت معنی کو ہی زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لفظ کو سنتے ہی جو معنی قاری یا سامع پر طوع ہوتا ہے وہی کافی نہیں ہے۔ دراصل معنی کی کلیت اپنے آپ میں بہت وسیع ہے۔ اس کی شکل صرف وہی نہیں ہے جو کہ کلیت میں درج ہے۔ دراصل اس کے لیے ایک بڑا افتی چاہیے۔ اس کی ایک الگ لغت ہے اور وہ ہے جذبات اور محسوسات کی لغت۔ اس کی الگ قواعد ہے اور وہ ہے روایتوں اور تربیتوں کی قواعد۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی کے لیے لفظ کے ساتھ ہی ساتھ محسوسات اور جذبات، سیاق و سباق، حالات نیز ماحول کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ اور اسی لیے اسے مجازی یا استعاراتی معنی کہنا مناسب ہوگا۔ جسے آئندہ ردھن ”پریمیہ مان ارتھ“ (प्रतीयमान अर्थ) کہتے ہیں یہ بھی واضح کر دیتے ہیں کہ معنی کی ابتدائی شکل وال (वाच्य) ہے اور اس کی

شأنوی شکل مجازی (پرتیویمان) ہے۔ چونکہ مجازی معنی کا اصول آئندہ درجہ کا ہی اصل کارنامہ ہے۔ اس لیے انھوں نے اس کی اہمیت پر بہت زور دیا اور اس سے متعلق بہت سے حقائق پر بھی روشنی ڈالی۔ ان حقائق کو ہم دونوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اول تاریخی دویم سائنسی۔ تاریخی نقطہ نظر سے جب ہم غور کرتے ہیں تو یہ پاتے ہیں کہ آچاریہ بھاسہ سے لے کر آچاریہ دامن تک شعریاتی نقطہ نظر سے مجازی معنی کی اہمیت قائم نہیں ہو سکی تھی اور چار صدیاں گزرنے کے بعد آئندہ درجہ نے اس کی اہمیت پر اظہار خیال کیا۔ سوال یہ ہے کہ ایسا آخر کیوں ہوا؟ کیا ان کے پیش رو آچاریہ اس عنصر کو دیکھ نہیں سکے تھے؟ یا یہ کہ اگر وہ اس عنصر کو پہچانتے تھے تو انھوں نے اسے اہمیت کیوں نہیں دی؟ اس ضمن میں آئندہ درجہ خود فرماتے ہیں۔

”مجازی معنی (پرتیویمان اर्थ) کی تلاش انھوں نے خود کی ہے کیوں کہ قدیم آچاریوں کی تصنیفات میں اس پر کہیں بھی اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے۔ اغلب ہے کہ قدیم آچاریہ تسلیم کر بیٹھے ہوں کہ مجازی معنی حدود شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غالباً انھوں نے یہ سمجھ لیا ہو کہ یہ معنی ان کے بیان کردہ شعری عناصر میں ہی شامل ہو۔ سائنسی نقطہ نظر سے تجزیہ کرنے پر ہم یہ پاتے ہیں کہ یہ دونوں باتیں غلط ٹھہرتی ہیں، کیوں کہ اولین صورت حال میں اگر ہم تسلیم کر لیں کہ مجازی معنی شعری عناصر کی حدود میں شامل نہیں ہے تو اس سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ قدیم آچاریوں کی نظر میں حدود شاعری کا تعین بھی بہت تنگ دائرے میں کیا گیا ہے اور یہ صرف قواعد اور لغت تک ہی محدود ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ شاعری میں معنی بہت وسیع افق رکھتا ہے۔ ڈاکٹر ریوا پیرساد دویدی اس ضمن میں رقم طراز ہیں کہ ”قدیم آچاریوں نے کبھی قدیم رزمیہ نظموں (مہاکاویوں) پر غور و خوض نہیں کیا ورنہ انھیں ان مہاکاویوں میں بھی مجازی معنی بڑی آسانی سے مل جاتا۔ یہ آچاریہ صرف ٹکٹنگ (مکتک) میں مجازی معنی کی تلاش کرتے رہے۔ ڈاکٹر دیویدی ایک مثال والیک رامین سے پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جب نارادجی کے ذریعہ رام کی عظیم شخصیت کے بارے میں

والیک جی کو علم ہوا تو وہ اپنے شاگرد بھار دواج کے ساتھ تسماندی (اعظم گڑھ میں) آج کل اس ندی کو ٹونس کے نام سے جانا جاتا ہے) کے کنارے پہنچے اور وہیں انھوں نے سارس کے ایک جوڑے کو جنسی عمل میں مصروف دیکھا۔ دفعتاً ایک شکاری نے اس جوڑے پر اسی حالت میں ایک تیر پھینکا۔ نرسارس اس تیر سے زخم کھا کر گرا اور چند لمحوں میں اس کی موت ہو گئی۔ یہ جگہ خراش منظر والیک کو جھنجھوڑ گیا اور اسی حالت میں ان کی زبان سے برجستہ شعر بد دعا کی شکل میں نمودار ہوا۔

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः ।

यत् क्रौंच मिथुनादेकमवधीः काम मो हितम ॥

یعنی اے شکاری تجھے ہمیشہ کے لیے پرسکون زندگی نہ مل سکے، کیوں کہ تو نے سارس کے جوڑے میں سے ایک کو جو کہ محبت کے اظہار میں مصروف تھا، قتل کر دیا۔

یہاں وہ زخمی سارس محک اسامی (آلومبن) ہے۔ اس کا زخمی ہو کر لہو میں

ڈوب جانا اور تڑپنا محک مہیج (وہیپن) ہے۔ نرسارس اور مادہ سارس دونوں کا چھینا

اثرات (انوساوا) ہیں اور اس طرح قاری یا سامع یا ناظر کے دل میں رحم کا جذبہ طلوع

ہوتا ہے جو کہ کرم رس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ شاعر والیک چونکہ اس حادثے کے

چشم دید گواہ ہیں اور اس سے بہت متاثر بھی ہیں۔ اس لیے وہ شعر بالا میں بد دعا دے کر

خود کو بھی شعر کا حصہ بنا لیتے ہیں۔ یہاں نہ صرف یہ کہ وہ خود بحر غم میں ڈوب جاتے ہیں

بلکہ اپنے ساتھ اپنے قاری کو بھی غم کی گہرائیوں تک لے جاتے ہیں۔ اس اکیلے شعر

میں نہ تو کوئی تشبیہ ہے نہ استعارہ اور نہ تجنیس ہے مگر اس شعر سے قاری یا سامع بہت

متاثر ہو جاتا ہے۔ دراصل اس پورے شعر میں کرم رس ہی جاری و ساری ہے اور یہی شاعری

کی روح بن کر موجود ہے۔ ڈاکٹر دویدی اسی لیے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اگر ہمارے قدیم

آچاریوں نے سنسکرت کے رزمیوں پر اپنی توجہ مرکوز کی ہوتی اور صرف ممکنات پر ہی غور نہ

کیا ہوتا تو ابتدا سے ہی وہ مجازی معنی کو اپنی گرفت میں لے چکے ہوتے۔

آچاریہ آنند در دھن نہ صرف یہ کہ شعریات کے عظیم عالم تھے بلکہ وہ ایک معتبر شاعر

سبھی تھے۔ اس لیے انھوں نے اپنی شعریاتی بصیرت کو اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کا تعاون عطا کیا ہے۔ اسی لیے انھوں نے مجازی معنی کے لیے کئی مثالیں بھی پیش کی ہیں جو کہ صرف بلی ہیں۔
۱۔ لغوی معنی اگر عفو ہے تو مجازی معنی ملاحت (لاطین) ہے۔ لغوی معنی اگر چراغ کی

کو (دوپیشا) ہے تو مجازی معنی روشنی ہے۔ لغوی معنی اگر لعل ہے تو مجازی معنی دلا دیزی (جالت) ہے۔ لغوی معنی اگر پڑیہ تو مجازی معنی موسم بہار ہے۔ اور اگر لغوی معنی پانچ غنم

والا جسم ہے تو مجازی معنی روح ہے

(ب) لغوی معنی اگر تیسرے لمحے میں ختم ہو جانے والا عارضی لفظ ہے تو مجازی معنی دائمی ہے۔ لغوی معنی اگر جملے کا استعمال ہے تو مجازی معنی اس کی تعبیر ہے۔ لغوی معنی اگر دال ہے تو مجازی معنی ایک استعاراتی مفہوم ہے۔

(پ) لغوی معنی اگر مادہ ہے تو مجازی معنی جملے کا مفہوم ہے۔ لغوی معنی اگر نندن و ن ہے تو مجازی معنی کلپ و رکچہ (کल्पवृक्ष) ہے۔

(ت) لغوی معنی اگر حسن ہے تو مجازی معنی اس کا سہاگ ہے۔ لغوی معنی اگر زیب و زینت ہے تو مجازی معنی حیا ہے۔ لغوی معنی اگر غلام ہے تو مجازی معنی شہنشاہ ہے۔ اوپر کی مثالوں سے ظاہر ہے کہ لغوی معنی مجازی معنی سے اور مجازی معنی لغوی معنی سے مختلف ہے۔ مگر یہ بات اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ یہ دونوں مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوتے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ موقع کی مناسبت سے لغوی اور مجازی معنی دونوں کہیں مخصوص تو کہیں اہم بن جاتے ہیں۔

جہاں تک لفظ کا تعلق ہے آئندہ در دھن کا نظریہ یہ ہے کہ شاعری کے لیے لفظ کا استعمال ضروری نہیں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ شاعری کا جو مجازی معنی متعلق پہلو ہے اس کو روشن کرنے کی قوت ہر لفظ میں نہیں ہوتی۔ اس لیے لازمی ہے کہ مجازی معنی کے حصول کے لیے اسی طرح کی لفظیات بھی منتخب کرنا چاہیے۔ ایسی لفظیات کی شناخت بھی مشتق کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ تبھی کوئی شاعر عظیم کہلانے کا مستحق ہو سکتا ہے۔ آئندہ در دھن کے ان خیالات سے آچار یہ کٹنگ (کٹنگ) بہت متاثر ہوئے اور انھوں نے اپنی

وکر وکرت حیوتم (वक्रोक्ति जीवितम्) میں فرمایا۔

”مخصوص لفظ اور مخصوص معنی ہی شاعری ہے۔ لفظ صرف دلوں میں انتشاراتی موت کی شکل میں موجود ہے اور معنی دال کی شکل میں عام ہے۔ لیکن شاعری میں ان دونوں کی شکلیں مختلف ہو جاتی ہیں کیوں کہ شاعری ارضی ہوتے ہوئے بھی مادرائی عناصر سے بھری ہوئی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری میں مستعمل الفاظ اور معانی اپنی انہیں شکلوں تک محدود نہیں رہتے جو کہ دنیا میں عام طور پر مشہور ہیں۔ یہاں لفظ کے روپ میں وہ لفظ منتخب کیا جاتا ہے جس کے بغیر منشاء شاعر طلوع نہیں ہو سکتا۔“

یہاں یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعری میں یہ ضروری نہیں ہے کہ لفظ جس معنی کا اظہار کر رہا ہے، وہ حقیقی بھی ہو۔ اس لیے آندور دھن نے فرمایا کہ شاعری میں استعمال ہونے والا لفظ ’پرمان‘ (प्रमाण) نہیں ہو سکتا۔ پرمان سے مراد ہے حقیقی علم کا ذریعہ۔ مثال کے طور پر دھویں کو دیکھ کر پہاڑ پر موجود جس آگ کے بارے میں اندازہ کیا جاتا ہے، وہ حقیقی ہے، کیوں کہ وہاں آگ کی موجودگی سے ہی دھواں اٹھتا ہے، مگر آنکھ میں اگر دھندلا پن ہے اور اس دھندلاہٹ کے سبب دھندلی نظر والے شخص کو اگر کوئی گھوڑا، لکھا نظر آ رہا ہے تو دھندلی نظر کے ذریعہ حاصل کیا گیا یہ علم مبنی بر حقیقت نہیں کہلائے گا، معلوم ہوا کہ براہ راست جو معنی حاصل ہوتا ہے، اس کا تعلق حواس اور موضوع سے لازمی طور پر رہتا ہے۔ یہ تعلق دو طرح کا ہوتا ہے۔ جلی (मुख्य) اور خفی (अमुख्य)۔ خفی تعلق بھی دو قسم کا ہوتا ہے۔ اول رمز یہ دویم علامتی (लक्षणा) آندور دھن خفی قوت لفظ کے ساتھ ایک اور قوت مانتے ہیں جسے وہ گن ورت (गुणवृत्ति) یا وینجنا (व्यंजना) یعنی استعاراتی قوت کہتے ہیں۔

جلی قوت لفظ (मुख्य) وہ قوت ہے جس سے لفظ کا وہ معنی حاصل ہوتا ہے جو کہ

معاشرے میں عام طور پر رائج ہوتا ہے مثال کے طور پر لفظ ’رآم‘ سے مراد راجہ و شریعت کے بڑے بیٹے سے ہے۔ اس قوت کو آندور دھن قوت دال (वाचकत्व) یا مشہور عام معنی (अभिधा) کہتے ہیں۔ اسی کو وہ جلی یا اولین قوت لفظ (मुख्य या प्रथम)

(شब्द-شکتی) بھی کہتے ہیں۔ ابجد صا (अभिधा) یا مشہور عام معنی کو لغوی معنی بھی کہا جاتا ہے۔ آئندہ درہن لفظ کی جس قوت کو اشاراتی یا علامتی کہتے ہیں وہی آچار یہ منٹ کی نظر میں لکشنا (लक्षणा) ہے۔ آئندہ درہن استعاراتی قوت

(गुणावृत्तिशक्ति) یا دینجنا (व्यंजना) کی دو قسمیں بتاتے ہیں اول ابجد و پچار روپا (अभेदोपचार) دویم لکشن روپا (लक्षण-रूपा) ابجد و پچار روپا کو آئندہ درہن 'اچچار' (उपचार) بھی کہتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ابجد (अभेद) یعنی مساوی سے تعلق قائم کر کے کسی لفظ کے لغوی معنی کا کسی دوسرے معنی کے نزدیک پہنچنا (اچچار سے مراد ہے نزدیک پہنچنا) اس ابجد یا مساوی کا سبب وصف بھی ہے اور روایت بھی ہے۔ وصف (गुण) کہیں جلی شکل اختیار کرتا ہے تو کہیں خفی شکل اختیار کرتا ہے۔ خفی کو ہی ہم مجازی معنی کہہ سکتے ہیں۔ اس لیے آئندہ درہن نے ابجد کی بھی تین قسمیں بتائی ہیں۔ اول لغوی صفت آمیز (वाच्यधर्माश्रय) دویم مجازی صفت آمیز (व्यांग्य धर्माश्रय)

اور روایتی صفت آمیز (निरुद्धाश्रय) لغوی صفت کے حامل مساوی یا ابجد کا سبب وصف (गुण) ہے۔ آئندہ درہن اس کی دو مثالیں یوں پیش کرتے ہیں۔
۱۔ جوش کے سبب بچہ آگ ہے۔
۲۔ خوشی کے سبب چہرہ چاند ہے۔

مجازی صفت کے حامل ابجد کا سبب اپنے استعاراتی لفظ سے کھلا ہوا تعلق نہیں رکھتا۔ آئندہ درہن اس کی بھی دو مثالیں یوں پیش کرتے ہیں۔
(۱) محبوب لوگ دوبارہ کہے ہوئے (पुनरुक्त) نہیں ہوتے۔
(۲) بچہ آگ ہے۔

اد پر کی سطور میں آئندہ درہن نے چار مثالیں دی ہیں۔ اولین دو مثالوں میں جوش کی صفت (तौक्षणत्व) اور خوشی کی صفت (आह्लादकत्व) ہے۔ ان دونوں لفظوں کو دال یا اشارہ کہا جائے گا۔ بچہ کو آگ سے الگ نہیں بتایا جا رہا ہے۔ اور چہرے کو چاند سے الگ نہیں بتایا جا رہا ہے۔ اس طرح آگ اور بچہ، چاند اور چہرہ ان سبب میں

مجازی معنی (गुणवृत्ति या व्यंजना) کی دوسری قسم لکشن روپا (लक्षण-रूपा) یعنی رمز آمیز استعاراتی معنی وہاں موجود ہوتا ہے، جہاں مساوی یا مماثل سے تعلق موجود نہیں ہوتا۔ آچار یہ مڑنے سے خالص رمز یہ (सुद्धा लक्षणा) کہا ہے۔ لفظ شدہ (सुद्ध) کا مطلب ہوتا ہے سفید سفید سے مراد ہے وہ رنگ جس میں کسی دوسرے رنگ کی آمیزش نہ ہو، جب کہ مماثلت آمیز رمز (सादृश्यमूल लक्षणा) میں ایسا نہیں ہوتا۔ رمز یا ترمیمی مجازی معنی کی دو مثالیں آئندہ درج کرنے میں پیش کی ہیں۔

(۱) گنگا میں گھر ہے۔

(۲) چائیں پیچ رہی ہیں۔

گنگا میں گھر بنانا یا گھر کا اس کے پانی میں موجود ہونا غیر ممکن ہے۔ لیکن گنگا کا دریا ہونا ایک بات ہے اور اس کی پاکیزگی کی دوسری بات ہے۔ اس مثال میں اشارہ صرف اس بات کی طرف ہے کہ پاکیزگی میں گھر ہے۔ دوسری مثال پر جب ہم غور کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ چائیں تو زندہ وجود ہیں نہیں پھر وہ کس طرح چھین گئی؟ وہ تو لکڑی اور رسی وغیرہ سے بنی ہوئی بے جان چیزیں ہیں۔ دراصل حقیقت یہ ہے کہ چائوں پر بیٹھے ہوئے رکھوالے، فصل کو پچانے اور جانوروں کو بھگانے کے لیے چیختے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ چچان پر موجود رکھوالوں کا چیخنا، چچان سے تعلق رکھنا ہے۔ یہ چیخ چچان کی نہیں ہے بلکہ چچان سے ہے، اس لئے کہا گیا کہ چچانیں پیچ رہی ہیں۔ اسی لئے آئندہ درج کرنے سے رمز یا ترمیمی مجازی معنی (गुणवृत्ति-रूपा लक्षण) کہا۔ یہاں آئندہ درج کرنے میں اپنے پیشرو آچاریوں سے تھوڑا اختلاف بھی ظاہر کرتے ہیں۔ ان سے پہلے کے آچاریوں میں سے مڑنے والی روایتی رمز یا ترمیمی معنی (निरुद्ध लक्षणा) کے علاوہ بھی رمز یا ترمیمی معانی

(लक्षणाओं) میں مقاصد کی موجودگی تسلیم کرتے ہیں، لیکن آئندہ درج کرنے میں چچانیں پیچ رہی ہیں، اس جملے میں کوئی مقصد نہیں مانتے، ان کا قول ہے کہ یہاں جو استعاراتی معنی ہے وہ صرف تعلق کے سبب ہے کیوں کہ چیخنے والے رکھوالوں کا تعلق چچان سے ہے چوں کہ وہ چچانوں پر بیٹھے کہ چیخ رہے ہیں، اس لیے انھیں چچان سے الگ تصور نہیں کیا

گیا۔ ایسی صورت حال میں عجلت میں ایسا ہی کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم ٹیکسی والے کو صرف ٹیکسی کہہ کر بلاتے ہیں ٹیکسی میں جان تو ہے نہیں، پھر اس کو پکارنا کی معنی رکھتا ہے؟ پھر کیا صرف ٹیکسی پکارنا ڈرائیور کی بے عزتی کرنا ہے؟ جواب نفی میں ہوگا۔ ظاہر ہوا کہ ٹیکسی حالانکہ جاندار شے نہیں ہے پھر بھی اس کو پکارنا ڈرائیور سے تعلق کے سبب ہے۔ اور اس کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ ٹھیک اسی طرح، چنانچہ چیخ رہی ہیں، اس جملے کا بھی کوئی مقصد نہیں ہے۔ اس جملے میں زیادہ سے زیادہ علامتی معنی ہی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح واضح ہوا کہ آئندہ درہن مجازی معنی (وًجنا) کی چار اقسام مانتے ہیں

(۱) لغوی صفت آمیز (वाच्य धर्माश्रिता) اس کی دو مثالیں آئندہ درہن نے پیش

کی ہیں۔

(۱) جوش کے سبب بچہ آگ ہے۔

(۲) خوشی کا اظہار کرنے کے سبب چہرہ چاند ہے۔

(ب) استعاراتی یا مجازی معنی آمیز (व्यंग्यार्थाश्रिता) اس کی بھی دو مثالیں آئندہ درہن نے بتائی ہیں۔

(۱) محبوب لوگ دوبارہ کہے ہوئے نہیں ہوتے۔

(۲) بچہ آگ ہے۔

(پ) روایتی ہیئت آمیز (रुढ़रूपा) اس کی مثال آئندہ درہن نے ملاحظہ

(لاوण्य) کو بتایا ہے۔

(د) اشاراتی یا علامتی معنی آمیز (लक्षणीरूपा) اس کی بھی دو مثالیں آئندہ درہن نے

پیش کی ہیں۔

(۱) چنانچہ چیخ رہی ہیں۔

(۲) گنگا میں گھر ہے۔

لفظ کے خفی تفاعل (अमुख्य शब्द-व्यापार) کی دوسری قسم ہے، استعاراتی یا مجازی معنی قوت (व्यंजकत्व) مجازی یا استعاراتی معنی مشہور عام معنی (अभिधा) کے بعد آتا ہے۔

آئندہ در دھن کا کہنا ہے کہ مجازی معنی کبھی کبھی مشہور عام معنی سے بھی زیادہ خصوصی ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کا اس طرح مخصوص ہونا قوت دل آویزی (چارلٹ) کی مقدار پر منحصر ہے اور اس طرح مجازی معنی (صّٰنِجنا) سے نمونہ والے معنی 'معنی صوت (اَرّٰی-صّٰنِجنا) کہلاتا ہے۔ آئندہ در دھن جب نظریہ صوت پر گفتگو کرتے ہیں تو کئی مثالیں بھی پیش کرتے جاتے ہیں۔ اور ان مثالوں میں کئی مثالیں ایسی ہوتی ہیں جہاں عام معنی تو اپنی اصل اور عام فہم شکل میں موجود رہتا ہے لیکن مجازی معنی وہیں تردید کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک مثال یوں ہے "برہمن! تم گھومو پھرو! گھومو پھرو! محبت سے گھومو پھرو! اس ذیل کے کوگوداوری کی جھاڑیوں میں رہنے والے شیر نے مار ڈالا ہے۔"

اس عبارت کا مفہم تو ظاہر ہے مگر غور سے پڑھیے تو واضح ہوگا کہ مخاطب کرنے والا برہمن فقیر کو گھومنے پھرنے کے لیے نہیں بلکہ گھومنے پھرنے کے لیے ہوشیار کر رہا ہے کیونکہ جس جگہ برہمن فقیر کتے کے خوف سے گھومتا پھرتا نہیں تھا وہیں یعنی کوگوداوری دریا کے کنارے لگی ہوئی جھاڑیوں میں کتے سے بھی زیادہ خوفناک درندہ شیر موجود ہے۔ ظاہر ہوا کہ اس جملے میں مجازی معنی مشہور عام معنی کی تردید کرتا ہوا نظر آ رہا ہے۔ یہاں یہ مجازی معنی برہمن کے ساتھ راست لفظوں سے طلوع ہو رہا ہے۔ کیونکہ ایسے مقامات پر جہاں مجازی معنی تردیدی یا ابطالی رخ اختیار کرتا ہے مشہور عام معنی یا علامتی معنی موجود نہیں رہتے۔ ظاہر ہوا کہ مثال بالا میں ابتدائی معنی کی ترتیب اور اس ترتیب کو موجود کرنے والے الفاظ دونوں ہی مشہور عام معنی (ابھیٹا) اور استعاراتی معنی (صّٰنِجنا) سے ہٹ کر مجازی معنی کو (صّٰنِجکاٹھ) کو ایک تیسرے تفاعل کی شکل میں پیش کر رہے ہیں مطلب یہ کہ یہاں مجازی معنی اپنی موجودگی کے لیے لفظ اور معنی کے باہمی تفاعل کی توقع کرتا ہے۔ مجازی معنی کے لیے یہ دونوں معنی لفظ اور معنی دائمی نسبت (نیتھ-ساہکھ) رکھتے ہیں۔ ایسے مقامات بھی آتے ہیں جب لفظ حلی ہوتا ہے اور معنی خفی ہوتا ہے۔ یا معنی حلی ہوتا ہے اور لفظ خفی ہوتا ہے۔ ایسے حالات میں مجازی معنی کہیں لفظ سے نمودار ہوتا ہے تو کہیں معنی سے طلوع ہوتا ہے۔

آئندہ ورہمن سے قبل قدیم ہندوستانی فلسفے کے میدان میں قوتِ لفظ کے بارے میں کافی غور و خوض کیا جا چکا تھا اور سنسکرت صرف و نحو کے ماہرین (वैयाकरण) نے بھی لفظ کی قوت پر کافی غور و خوض کیا تھا اور انھوں نے پایا کہ حرف اور لفظ کا جزو (वर्ण और पद) زبانی ادائیگی کے فوراً بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ اس لیے ان کا کوئی زمرہ (समुदाय) خلق نہیں ہو پاتا۔ جب کہ صورتِ حال یہ ہے کہ اخذِ معنی کے لیے زمرہ کی ضرورت ہوتی ہے چاہے وہ حرف کا زمرہ ہو چاہے جڑوں کا زمرہ ہو اس مسئلے کے حل کے لیے انھوں نے سماعت میں آنے والے صوتی لفظ کے علاوہ بھی ایک ایسے لفظ کا تصور کیا جو واحد اور ابدی ہے اور اسے سچھوٹ (स्फोट) کا نام دیا۔ سچھوٹ سے مراد ہے پھوٹ نکلنا، بچھٹ کر کھلنا، پھٹ پڑنا وغیرہ۔ سنسکرت صرف و نحو کے علماء نے یہ خیال ظاہر کیا کہ کانوں سے جو لفظ سنائی دیتا ہے وہ عارضی ہے (अनित्य) اور اس سے ہمیں کوئی معنی حاصل نہیں ہوتا۔ ان کے ایسا کہنے کا سبب یہ ہے کہ متکلم جو لفظ اپنی زبان سے ادا کرتا ہے اس کے سارے حروف کو ایک ساتھ ادا نہیں کر سکتا۔ مثلاً لفظ 'متاب' کو ادا کرنے میں متکلم سب سے پہلے 'م' کو ادا کرے گا۔ پھر 'ا' کو پھر 'ب' کو ادا کرے گا۔ واضح ہوا کہ جب وہ 'ب' کو ادا کرے گا تو اس لیے 'ت' اور 'ا' کی ادائیگی موجود نہیں رہے گی۔ 'ت'، 'ا' اور 'ب' ادا ہوتے ہی فضا میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے ملنے کا انتظار کیے بغیر اپنا وجود غیب میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس لیے سنسکرت صرف و نحو کے علماء نے انھیں عارضی یا لحظاتی مانا اور ایک دائمی (नित्य) لفظ کا تصور پیش کیا جس سے معنی آفرینی ہو اسی لفظ کو انھوں نے سچھوٹ کا نام دیا۔ یہاں فطری طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب کسی با معنی لفظ کا ایک ایک حرف زبان سے ادا ہوتے ہی اپنی عارضی فطرت کے سبب غائب ہو جاتا ہے اور جب ایک کے بعد دوسرے ادا کیے گئے حروف کو باہمی طور پر مل کر با معنی لفظ بننے کا موقع ہی نہیں ملتا تو متکلم کے لفظ کے معنی کا ادراک ایک سامع کے لیے کیسے ممکن ہوتا ہے؟ اس بارے میں ان علماء کا خیال ہے کہ حالاں کہ لفظ کا ہر حرف ادا ہوتے ہی فضا میں تحلیل

ہو جاتا ہے لیکن وہ غائب ہونے پر بھی سامع کے قلب و ذہن پر اپنے اثرات مرتب کر جاتا ہے کیونکہ سامع نے لفظ کے ہر حرف کو الگ الگ سنا ضرور ہے۔ اس لیے ہر لفظ کے ہر حرف کی بتدریج سماعت لفظ کے معنی کا ادراک کرتی ہے۔ ظاہر ہو کہ لفظ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک دائمی (نित्य) اور دوسرا عارضی (اننیتھ)۔ دائمی لفظ ظاہر نہیں ہوتا اور وہ ہمیشہ ہمارے قلب میں موجود رہتا ہے جب کہ عارضی لفظ ظاہر ہوتا ہے اور وہ زبان سے ادا ہوتے ہی فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تربیت یافتہ دائمی لفظ 'عارضی لفظ کے خصوصی ٹکراؤ سے جاگ پڑتا ہے یہی عمل ہی سچھوٹ (سپوٹ) ہے۔ جسے دھون بھی کہا گیا ہے۔ جب طرح الگ الگ حروف کو سننے سے لفظ اور اس کے معنی کا ادراک نہیں ہو سکتا اور اس کا ادراک جس طرح سچھوٹ یا دھون کے ذریعہ ہی ممکن ہے اسی طرح لفظوں کے لغوی معنی سے ہی شعر کی جمالیات کا ادراک ممکن نہیں ہے۔ سچھوٹ کا نظریہ دھون نظریہ کی اساس ہے۔ سنسکرت صرف و نحو کے علما کے علاوہ تانتروکوں (تانتروکوں) نے سچھوٹ کو متوسط (مध्यما) کلام کہا۔ ان مفکرین نے اسے خوابیدہ کلام بھی کہا جس کو جگانے کا ذریعہ وہی صوتی اور عارضی کلام ہے۔ جسے ہم لسانی طور پر کہتے اور سنتے ہیں اور جسے دیکھری (دیکھری) کہا گیا ہے۔

یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات میں کلام کی درجہ بندی کرتے ہوئے کلام کے چار درجے متعین کیے گئے ہیں۔ ان کی ماہیت معلوم ہو جانے پر سچھوٹ خود بخود واضح ہو جائے گا۔ پہلا درجہ پراواک (پراواک) کہلاتا ہے۔ ہوا کی طاقت سے شکم میں جس کلام کا آغاز ہوتا ہے اُسے پراواک کہا جاتا ہے۔ ناف کے نزدیک جب کلام پہنچتا ہے تو اسے پشینی داک (پشینی داک) کہا جاتا ہے۔ دل کے نزدیک جب کلام پہنچ کر آگے بڑھتا ہے تو اسے مدھیما واک (مدھیما واک) کہا جاتا ہے اور اسی کو سچھوٹ بھی کہا جاتا ہے۔ جب کلام قلب سے آگے بڑھ کر زبان، تالو اور حلق سے ٹکراتا ہو یا باہر ظاہر ہوتا ہے۔ تو اسے دیکھری داک (دیکھری داک) کہا جاتا ہے۔ سچھوٹ کی حالت یعنی مدھیما واک کی حالت میں سبھی لفظوں کے معانی ایک ہوتے ہیں لیکن وہ مختلف اصوات

کے ذریعہ مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اسی لیے سنسکرت صرف دِنخو میں دیکھری واک کو ہی دُھون کہا گیا ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ کلام کا جاگنا اور سونا کیا ہے؟ غور کرئے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ جاگنا اظہار ہے اور اظہار کی غیر موجودگی ہی سونا ہے۔ سچھوٹ کا یہ اظہار اسی شکل میں ہوتا ہے جس شکل میں حرف اور جزو لفظ کا علم ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب ہم کسی لفظ کے اولین حرف کو زبان سے ادا کرتے ہیں تو اس کا تجربہ اس عارضی لفظ کی مکمل ادائیگی کے بعد بھی موجود رہتا ہے۔ اس طرح جب ہم لفظ کے آخری حرف کو ادا کرتے ہیں تو آخری حرف اپنے تجربے اور اپنے پیش رو حروف کے تجربے کے ساتھ مجازی معنی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس مکمل تجربے کی علت سچھوٹ کی شکل میں رہنے والا دائمی (نित्य) لفظ ہے۔ غور طلب ہے کہ اس کائنات کی ابتدا ابھی متو یعنی لفظ 'کن' یا بگ بینگ (Big-Bang) سے ہوئی اور یہ کائنات آخر کار صوت (صور) کے پھونکنے سے، کے سبب ہی فنا ہو جائے گی۔ مجازی معنی کے اظہار کو ہم ایک مثال سے بھی سمجھ سکتے ہیں۔ تاریکی میں ڈوبے ہوئے کمرے میں چراغ کی کرنیں جتنے حصے میں پڑتی ہیں اور جس تناسب سے پڑتی ہیں کمرے کا اتنا حصہ اسی تناسب سے روشن ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوا کہ چراغ کی کرنیں مجازی معنی کو ابھارنے میں معاون کا کام کرتی ہیں۔ ان میں قوتِ استعارہ موجود ہے اور کمرہ استعاراتی یا مجازی معنی سے پُر ہے۔ اس طرح سچھوٹ نام کا ایسا لفظ جو سنسکرت صرف دِنخو کے ماہرین کے نزدیک کمرہ ہی نہیں، آسمان کی طرح بلکہ آسمان کی طرح ہی نہیں، خالق حقیقی کے مماثل دائمی اور وسیع مانا گیا ہے، بولنے والے سے اور ادا ہونے پر سامع کے ذریعہ سننے پر اسی ہیئت میں ظاہر ہو جایا کرتا ہے۔ آندور دھن نے جس مجازی معنی کا تصور پیش کیا وہ بھی سچھوٹ کی طرح ہی نیا دِ تِج اور اہل دانش کی گرفت میں آنے والا تھا اور اس کا تعلق مشہور عام معنی یعنی لغوی معنی سے بھی تھا۔ کشمیر میں آندور دھن کے زمانے میں سنسکرت صرف دِنخو کا طوطی بولتا تھا اور اسے اس عہد میں سارے علوم کا مکمل، یعنی جہرا کہا جاتا تھا۔ ظاہر ہے کہ آندور دھن بھی اس کے اثرات سے سہلو تہی نہیں کر سکتے تھے اس لیے انھوں نے سچھوٹ تصور سے اپنے مجازی معنی کے تصور کو جوڑ دیا اور مشہور عام معنی اور مجازی معنی کے درمیان تعلق کو بھی قبول کیا۔ اس زمانے میں ایک مسئلہ یہ بھی تھا کہ مجازی معنی (بھجنا) کو

صرف لسانیات کے ماہرین (شब्दशास्त्री) نے ہی اہمیت دی تھی۔ دوسرے فلسفیوں نے اسے قبول نہیں کیا تھا۔ ان فلسفیانہ خاص تھے میمانسا والے (मीमांसक) اور منطق والے (तार्किक) میمانسا میں جملے سے معنی اخذ کرنا ہی حائل کام تھا اسی لیے میمانسا کو داکیر شاستر (वाक्य-शास्त्र) بھی کہا جاتا تھا۔ علم منطق کا منصب تھا کسی ثبوت کے بغیر مدلول کو قبول نہ کرنا۔ اس علم میں تجزیہ نئے کا پیما ثبوت (प्रमाण) تھا اسی لیے منطق کو پرمان شاستر (प्रमाणशास्त्र) بھی کہا جاتا تھا۔ ان دونوں علوم نے مجازی معنی کو اہمیت نہیں دی تھی اسی لیے آندردھن کو اپنے زمانے میں مجازی معنی کے خلاف اٹھائی جانے والی دلیلوں کا جواب دینا پڑا۔ سیچوٹ نظریہ کے ماننے والے آچار جس دھون کو مانتے تھے وہ عارضی لفظ تک ہی محدود تھی ان کا مجازی معنی بھی عارضی لفظ تک ہی محدود تھا۔ عارضی لفظ کے ساتھ کوئی تفاعل، قوت اور رخ (व्यापार, शक्ति, वृत्ति) کا تصور ان کے پاس نہیں تھا۔ لیکن آندردھن اپنے تصور صوت میں بہت باریک بین تھے۔ آچار یہ ابھونگیت کے مطابق انھوں نے اعم دھون کو مجازی قوت تک محدود نہیں رکھا، بلکہ انھوں نے ابتدائی معنی یعنی لغوی معنی کو بھی دھون کہا۔ اور استعاراتی لفظی تفاعل (व्यापार-शब्द-व्यापार) کو بھی دھون کہا۔ نیز اس شاعری کو بھی دھون کہا جس میں استعاراتی نظام بھی موجود پایا۔ اس طرح آندردھن نے صوت یعنی دھون کو ایک وسیع تناظر عطا کیا۔ نتیجہً انھوں نے پانچ معانی میں دھون کو تسلیم کیا۔ اول لفظ، دویم لغوی معنی، سویم مجازی معنی، چہارم مجازی معنی کا تفاعل اور پنجم ان چاروں سے مزین شاعری۔ اس طرح آندردھن نے دھون لفظ کو ارتقائے معانی کے ذریعہ شاعری کے ہر پہلو تک وسیع کر دیا۔ جیسا کہ ہم عرض کر چکے ہیں آندردھن کے اس تصور پر خوب اعتراضات کئے گئے ان مخالفین میں کسی آچاریوں کے نام لے جاتے ہیں یعنی دھنچے (धन्जय) راج شیکھر (राजशेखर) گنتک (कुन्तक) سجون (भोज) شارداتئے (शारदातनय) وصیک (धनिक) مٹل (मुकुल) پتہارینڈراج (प्रतिहा) (रेन्दुराज) - مہر بھٹ (महिमभट्ट) اور بھٹ نایک (भट्टनायक) جب کہ آندردھن کے نظریہ کو قبول کرنے والے آچاریوں میں ابھونگیت (अभिनवगुप्त) مٹ (मम्मट)

جے دیو (जयदेव) دشوناٹھ (विश्वनाथ) آپنے دیکشت (अप्य दीक्षित) ودیاناٹھ

(विद्यानाथ) اور چکناٹھ آتے ہیں۔ بہر حال آندور دھن کے عہد میں ہی ان کے نظریات پر کافی تنقید کی گئی جن کا جواب بہت ہی ماسرہ نہ طریقے سے آندور دھن نے دیا۔ جو کہ دھنیا لوک میں آج بھی موجود ہیں۔ ڈاکٹر ریو آپر ساد دیویدی نے جن کا خلاصہ اپنی کتاب آندور دھن میں پیش کیا ہے۔ جو کہ اس طرح ہے۔

اعتراض نمبر (۱)۔ اگر مجازی معنی اور لغوی معنی کی بنیاد ایک ہی لفظ ہے تو ان دونوں

کو الگ الگ کیوں مانا جائے؟ ساتھ ہی ان دونوں سے حاصل ہونے والے معانی کو بھی کیوں نہ ایک ہی تسلیم کیا جائے؟ مطلب یہ کہ مجازی معنی کو لغوی معنی اور لغوی معنی کو مجازی معنی مان لیا جائے اور ان دونوں میں فرق نہ کیا جائے۔

جواب نمبر (۱)۔ آندور دھن نے اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ

میں نے تسلیم کیا ہے کہ مجازی معنی بھی اسی لفظ میں موجود رہتا ہے جس لفظ میں لغوی معنی موجود رہتا ہے۔ میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ دونوں معانی کی اساس بھی ایک ہے لیکن ان دونوں کو تب بھی ایک نہیں مانا جاسکتا۔ کیوں کہ مجازی قوت صرف لفظ میں ہی نہیں رہتی بلکہ معنی میں بھی موجود رہتی ہے۔ اس طرح لفظ کو لے کر اگر قوت استعارہ اور قوت دال میں کوئی فرق نہیں ہے تو معنی کو لے کر دونوں میں فرق ضرور ہے۔ ایک جزو کو لے کر اگر وحدت تسلیم کر لی جائے تو دوسرے کو لے کر فرق بھی تسلیم کیا جائے گا اور جب دوسرے جزو میں فرق کو تسلیم کر لیا جائے گا تو اول جزو میں بھی انھیں الگ الگ کیوں نہ قبول کیا جائے؟

نمبر (۲) صرف اساس کے فرق سے قوت استعارہ کو قوت دال سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لغوی معنی لغت میں متعین کئے گئے معنی تک ہی

محدود رہتا ہے جب کہ مجازی معنی اس سے کہیں زیادہ وسعت رکھتا ہے۔ آئندہ درجہ میں ایک لطیف نکتہ پیش کرتے ہوئے آگے فرماتے ہیں کہ قوتِ استعارہ ایسے مقامات پر بھی عمل پذیر ہوتی ہے جہاں لفظ بھی موجود نہیں رہتا مثلاً قص اور ڈرامہ میں ہاتھوں اور پیروں کی حرکات، چہرے اور آنکھوں اور نیز ابروؤں کے ذریعہ اداکاری وغیرہ الفاظ نہیں ہیں، یعنی بھی نہیں ہیں کیونکہ معنی تو لفظ کے اندر موجود ہوتا ہے لیکن اداکاری سے جو ترسیل ہمیں حاصل ہوتی ہے وہ لفظی ثبوت نہ ہو کہ براہ راست ثبوت کے زمرہ میں آتی ہے۔ (پرتیظ-پرماتن)

نمبر (۳)۔ قوتِ دال اور قوتِ استعارہ دونوں میں فرق اس بنیاد پر بھی ہوگا کہ ان کے باہمی تعلق میں بھی فرق ہے۔ جس لفظ میں قوتِ دال رہتی ہے اور اگر اس میں قوتِ استعارہ بھی موجود رہتی ہے تو وہاں غور کرنے پر ظاہر ہوگا کہ وہاں قوتِ استعارہ قوتِ دال کو بنیاد بنا کر رواں دواں ہوتی ہے۔ اس لیے دونوں میں فرق ہے۔

نمبر (۴)۔ چونکہ قوتِ دال اور قوتِ استعارہ دونوں کے باہمی تعلق میں فرق ہے۔ اس لیے اس نکتے پر ایک اور فرق ظاہر ہوتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ کسی لفظ میں قوتِ دال خود کو جس لمحے ظاہر کرتی ہے اسی لمحے میں قوتِ استعارہ ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کا اظہار قوتِ دال کے ظاہر ہونے کے بعد ہوتا ہے۔

نمبر (۵)۔ قوتِ دال اور قوتِ استعارہ دونوں کو اس بنیاد پر بھی ایک نہیں مانا جاسکتا ہے کیوں کہ دونوں کے موضوع الگ الگ ہوتے ہیں۔ قوتِ دال یا لغوی قوت کا موضوع ہوتا ہے صرف

اس کا اپنا معنی لیکن قوتِ استعارہ اس لفظ کے معنی کا تعین سیاق و سباق کو مد نظر رکھتے ہوئے کرے گی مثلاً اگر کہا گیا کہ سورج غروب ہو گیا۔ تو اس جملے کا مطلب نمازیوں کے لئے یہ ہوا کہ وہ مغرب کی نماز پڑھیں، چر دا ہے کے لئے اس کا مطلب ہوا کہ وہ ریلوے کو گھر واپس لے جائے۔ مندر کے پجاری کے لئے اس سے مراد یہ ہوئی کہ آرتی اتارے۔ ظاہر ہوا کہ استعاراتی یا مجازی معنی سیاق و سباق کی روشنی میں اپنا تعین کرتا ہے۔ مجازی معنی کی اس غیر معین ساخت سے میمانسا والوں نے استفادہ کیا۔ کیونکہ اسی مجازی معنی کی وجہ سے انھوں نے ویدوں کے کلام کو الوہی کلام مانا اور یہ بھی مانا کہ چونکہ وہ کلامِ خدائی کلام ہے اس لئے اس کا کوئی متکلم نہیں ہے اور جب اس کا کوئی متکلم نہیں ہے تو اس میں متکلم کا مفہوم بھی تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ جب کہ بشری کلام میں متکلم کا مفہوم لازمی طور پر موجود رہتا ہے اور وہ مفہوم استعاراتی بھی ہوتا ہے۔ اور اسی لئے اس میں معنی کی کثیر الجہتی بھی موجود رہتی ہے اور اسی لئے مفہوم کو مند (प्रमाण) کا درجہ نہیں دیا جاسکتا جب کہ ویدوں کے کلام کو مند (प्रमाण) کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ لغوی معنی اور استعاراتی معنی میں اس بنیاد پر بھی فرق ہے کیوں کہ مجازی معنی مختلف سیاق و سباق میں مختلف صورتیں اختیار کر لیتا ہے اور اس کی اسی غیر معین صورتِ حال سے ہی دونوں معانی میں نمایاں فرق ہوتا ہے۔

اعتراض نمبر ۲۔ لغوی معنی کو مجازی معنی سے جدا کرنے کی جو دلیلیں دی گئی ہیں۔

ان میں مخصوص دلیل یہ ہے کہ لغوی معنی پہلے سے ہی متعین ہے لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ لغوی معنی کو صرف لغت سے ہی متعین کیا

جائے لغوی معنی کو اس آخری معنی تک بھی پھیلایا جاسکتا ہے جس کو نشانہ بنا کر مشکل کسی جملے یا کلام کو ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت حال میں مجازی معنی کو بھی لا محالہ لغوی معنی میں ہی شامل کیا جاسکتا ہے اس لئے الگ سے مجازی یا استعاراتی تفاعل کی ضرورت نہیں ہے۔

جواب - آچاریہ آئندہ ور دھن اس اعتراض کے جواب میں دو دلیلیں پیش کرتے ہیں۔ اول تو یہ کہ مجازی معنی کبھی تفہیم جلی کی شکل میں نہیں رہتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ تفہیم جلی کو روشن کرتا ہے ایسی صورت حال میں لغوی معنی کو ہی مجازی معنی میں جذب کرنا زیادہ سائنسی ہوگا کیوں کہ جو زیادہ وسیع ہے اسی میں ہی محدود کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ آئندہ ور دھن دوسری دلیل یہ دیتے ہیں کہ اداکاری نیز جسمانی حرکات و سکنات سے بھی (جیسا کہ سطور بالا میں بیان کیا جا چکا ہے) استعاراتی تریل ہوتی ہے جب کہ یہ کوششیں لفظ سے باہر کی ہیں۔ اس لئے مجازی معنی کو لفظ میں لغوی معنی سے الگ قبول نہ کرنیکی ضد مناسب نہیں ہے۔

سطور بالا میں لغوی معنی اور مجازی معنی کے درمیان جو فرق ہے اس پر اعتراض اور آئندہ ور دھن کے جوابات پیش کئے جا چکے ہیں اب ان دونوں یعنی لغوی معنی اور مجازی معنی دونوں کے نمودار ہونے کی ترتیب پر بھی اظہار خیال کیا جائے گا۔ مجازی معنی کی تین مخصوص علامتیں ہیں۔ نئے، یعنی خیال، انکال یعنی صنائع بدائع اور رس یعنی کیفیت آمیز انبساط۔ ان تینوں میں مجازی معنی کا ادراک لغوی معنی کے ادراک کے بعد ہوتا ہے۔ اس لیے ان تینوں علامتوں میں لغوی معنی اور مجازی معنی کے ادراک میں بھی ایک ترتیب ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا علم شے اور انکار میں تو بہت صاف رہتا ہے۔ دھول کے سیاق و سباق میں جو مثالیں آچاریوں نے دی ہیں

ان سے یہ واضح ہو جائے گا۔ شے میں جہاں تک ترتیب معانی کا سوال ہے اس ضمن میں ایک مشہور مثال کے ذریعہ اس کو سمجھایا گیا ہے۔

वाणिजक हस्तितन्त्राः कुत्रास्माकं व्याघ्रकृत्तयश्च ।

यावत्लुलितालोकमुखी गृहे परिवक्कते सुषा ॥

یعنی ہاتھی دانت اور شیر کی کھال کے تاجر سے بوڑھا شکاری کہہ رہا ہے کہ ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور شیر کی کھال اب کہاں؟ جب چہرے پر اپنی زلفیں بکھیرے ہوئے یہ بہو گھر میں ہر وقت ہڑدنگ چماتے ہوئے ہے۔ یہاں لکٹ لگ ٹھکی (لؤللیتالوک मुखी) لفظ جس کا معنی ہے 'چہرے پر زلفیں بکھیرے ہوئے' بہت اہم ہے اور اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ اس بوڑھے شکاری کی بہو ہمہ وقت جنسی خواہش کی اسیر رہتی ہے اور اسی سبب شکاری کا بیٹا کمزور ہو گیا ہے۔ جس کے سبب نہ تو وہ شیر کا شکار کر پاتا ہے اور نہ ہی ہاتھی کا شکار کر پاتا ہے۔ یہاں جس صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے وہ بناوٹی نہیں ہے بلکہ ایک فطری صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس بیان میں کسی انکار یا صانع بدائع کا استعمال بھی نہیں کیا گیا ہے اس لئے یہ بیان شے (वस्तु) کا بیان ہے۔ یہاں پہلا معنی تو یہی ہے کہ شکاری کی بہو اپنے چہرے پر زلفیں بکھیرے ہوئے گھر میں ادم چماتے ہوئے ہے لیکن اس کا دوسرا معنی یہ بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ وہ ہمہ وقت جنسی خواہش میں ڈوبی ہوئی رہتی ہے اس لئے اس نے اپنی ایسی حالت بنا رکھی ہے۔ آگے بڑھ کر تیسرا معنی یہ دستیاب ہوا کہ اسی کے سبب شکاری کا بیٹا اب شکار کے لائق نہیں رہا آخری اور چوتھا معنی یہ حاصل ہوا کہ ایسی حالت میں وہ پہلے کی طرح نہ تو شیر کو مار سکتا ہے اور نہ ہی ہاتھی کا شکار کر سکتا ہے۔ اس لیے اب ہاتھی دانت اور شیر کی کھال کو بیچنے کا سوال ہی کہاں اٹھتا ہے؟ ظاہر ہوا کہ شے میں مجازی معنی ترتیب دار نمودار ہوا ہے اور اس کا ادراک تفہیم کے چار درجوں تک ہوا ہے۔ یہ شے میں مجازی معنی کی مثال ہے۔

انکار کے مجازی معنی کی تفہیم بھی درجہ بدرجہ ہو پاتی ہے۔ مثلاً جب یہ کہا گیا کہ "سورج کی گائیں آپ کو بے پناہ خوشی دیں" تو اس جملے کا مفہوم سمجھنے کے لئے سب سے پہلے

ہم لفظ گائے پر غور کریں گے۔ یہاں سورج کی گائے سے مراد سورج کی کرن ہے نہ کہ مشہور عام معنی ایک چوپایہ جسے عرف عام میں گائے کہا جاتا ہے۔ اس طرح اس جملے میں بھی معنی کا ادراک بقدر نزج ہوا ہے۔

رس میں بھی رس کا ادراک لغوی معنی کے بعد ہی ہوتا ہے۔ رس، شے اور انکار میں صرف اتنا ہی فرق ہوتا ہے کہ ان دونوں میں ترتیب کا بھی ادراک ہوتا ہے مگر رس میں ایسا نہیں ہوتا۔ ایک مثال سے بات واضح ہو جائے گی کہ جب دُشِنت (دُشنت) یہ کہتا ہے کہ میں نے شگفتا کا چہرہ کسی طرح ادپنا تو کر لیا لیکن اسے چوم نہ سکا۔ اس جملے میں محبت کا جو اظہار ہے وہ افسوس آمیز رس سے بھرا ہوا ہے۔ اسے سمجھنے میں زیادہ وقت تو نہیں لگتا مگر یہاں معنی کی گرفت، ادراکِ شے، جملے کے معنی کے ادراک، اور ادراکِ سیاق و سباق کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی تھی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ معنی کی پرتیں جب ہم پر درجہ بدرجہ کھلتی ہیں تو اس عمل کا ادراک ہمیں نہیں ہوتا۔ ہم تو معنی کی تفہیم کی ترتیب میں ہی محو رہتے ہیں۔ ریو اپراد دودیدی اس مقام پر ایک مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ۔

”اس طرح ثابت ہوا کہ مجازی معنی کی ہر کھلی لغوی معنی کے دُشٹل پر کھلتی ہے یا ہمیں یوں کہنا چاہیے کہ مجازی معنی کی خوشبو لغوی معنی کی کھلی ہوئی کھلی کی ناف سے منتشر ہوتی ہے۔ لیکن ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پہلے کھلی اور بعد میں خوشبو پھیلی۔ لیکن یہ بات حتمی ہے کہ پہلے کھلی کھلتی ہے اور خوشبو بعد میں بکھرتی ہے۔ مطلب یہ کہ ہمیں محسوس تو نہیں ہوتا لیکن مجازی معنی ہمارے اوپر ایک ترتیب سے عیاں ہوتا ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوا کہ لغوی معنی اور مجازی معنی ایک دوسرے سے الگ حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ان کی تفہیم کرنے والے عمل بھی اپنی اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں“

سطور بالا میں کیے گئے تجزیہ سے معلوم ہوا کہ آندور دھن معنی کی دو اقسام ماننے

ہیں۔ اول لغوی معنی (वाच्यार्थ) یعنی مشہور عام معنی۔ دوم مجازی معنی (प्रतीयमान अर्थ)

جب کہ مجازی معنی کا ادراک کرنے والا عمل ہی وینجنا (व्यंजना) کہلاتا ہے۔ یہ لفظ اور معنی دونوں میں موجود رہتی ہے اور اسی کو دُھون کہا جاتا ہے۔ انھیں کی بنیاد پر

آئندہ ردھن نے معنی کے تین تفاعل بتائے ہیں۔ اول ابجدھا (वाचकत्वया अभिधा) یعنی لغوی معنویت۔ دوم لکشنا یا گن ورت (लक्षणा या गुणवृत्ति) یعنی علامتی یا اشاراتی معنویت اور سوم وینجنا یا وینجکتو (व्यंजना या व्यंजकत्व) یعنی مجازی یا استعاراتی معنویت۔ اس سے ظاہر ہوا کہ قواعد میں لفظ دھون جس معنی میں استعمال ہوتا ہے (جو کہ سرسری ہوتا ہے) اس معنی میں وہ شریات میں استعمال نہیں ہوتا۔ کیوں کہ شعر میں دھون کا اظہار لفظ کے لغوی معنی، اشاراتی معنی اور ان دونوں کے تفاعل سے پیدا ہونے والے مجازی معنی سے ہوتا ہے۔ ان کی موجودگی سے ہی شعر، شعر کہلانے کے لائق ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں جہاں لفظ اور عام معنی ثانوی حیثیت اختیار کر کے مجازی معنی کو اولیت دیتے ہیں وہاں صوتی شعر (ध्वनि-काव्य) نپذیر ہوتا ہے۔ اور اس طرح ہئیت کے اعتبار سے شاعری کی کئی قسمیں ہو سکتی ہیں لیکن ان سب کا ذائقہ تو ایک ہی ہوتا ہے۔ اس طرح دھون شاعری کی حسب ذیل خصوصیات ہوتی ہیں۔

(۱) یہ ابجاز آفرینی اور اثر آفرینی سے مزین ہوتی ہے۔

(۲) دھون شاعری میں غیر معمولی پن (लोकोत्तर) کا عنصر غالب ہونا چاہیے۔

(۳) دھون شاعری میں نئے نئے خیالات کو پیش کرنے کی قوت (नवनवोन्मेष शालीनता) ہونی چاہیے۔

(۴) استعاراتی معنی کے ساتھ ہی اس شاعری میں دلاؤ دیزی کا موجود رہنا بھی لازمی ہے۔

(۵) دھون شاعری میں رس کی موجودگی بھی لازمی ہے۔

(۶) دھون شاعری میں ایسے پیغامات بھی ہونے چاہیے جو حیات انسانی کو مثبت سمت کی طرف لے جائیں۔

(۷) دھون شاعری میں ترسیل عام (साधारणीकरण) کی صفت بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے جس سے قاری انسانی زندگی سے تعلق رکھنے والے غم اور انبساط آمیز احساسات کا ادراک حاصل کر کے خود کو پوری انسانی زندگی کا ایک جز و محسوس کرنے لگتا ہے۔

(۸) دھوونِ شاعری میں دائمی حسن کی کارفرمائی رہتی ہے، جس سے ہر ملک اور قوم کا فرد لطف حاصل کر سکتا ہے۔

(۹) دھوونِ شاعری میں صوتِ شے، صوتِ صنائعِ بدائع اور صوتِ کیفیتِ آمیز انبساطِ تینوں ایک ساتھ موجود رہتے ہیں لیکن ان کی یہ موجودگی متناسب ہوتی ہے جس سے صاحبِ دل (سہلہ) کو زیادہ سے زیادہ لطف حاصل ہو سکے۔

(۱۰) دھوونِ شاعری میں ہر طرح کے شعری تخیل اور شعری رفعت نیز بلند آہنگی کی کارفرمائی رہتی ہے۔

(۱۱) دھوونِ شاعری میں عام طور پر انسانی زندگی کے لطیف ترین محسوسات کی عکاسی موجود رہتی ہے۔ (اردو شاعری میں صنفِ غزل پر اس کا بہترین اطلاق ہوتا ہے)

(۱۲) دھوونِ شاعری میں شاعری کا مقصد حقیقی جذبات کو لائقِ ترسیل بنانا ہے۔ شاعر اپنے ذاتی اور معصوم اظہار کو اس طرح آراستہ کر کے پیش کرتا ہے کہ وہ کیفیتِ آیز ہو کر صاحبِ دل کو مسحور کر لیتا ہے۔

(۱۳) دھوونِ شاعری میں مجازی یا استعاراتی تفاعل (تفاعل) کے سبب تخلیقِ زیادہ موثر لطیف ترین اور جمالیاتی عنصر سے مزین رہتی ہے۔

ادب کے تجزیہ سے یہ ظاہر ہوا کہ نظریہ صوت، رس و دبستان کی طرح بہت اہم ہے۔ اس نظریہ میں شاعری کی تنقید کے تمام علمی پہلو دستیاب ہیں۔ آئندہ دھن نے شاعری کے خارجی اور باطنی دونوں پہلوؤں پر باریک بینی سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس لیے ان کے نظریات ان سے قبل کے دبستانوں مثلاً انکار اور ریت کی توسیع تو کرتے ہی ہیں ان کے بعد کے نظریات مثلاً وکروکت اور ادچیتہ پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لیے شاعری کی تنقید کے نقطہ نظر سے دھوونِ نظریہ دوسرے نظریات کی نسبت زیادہ وسعت رکھتا ہے۔ اس نظریہ کی ایک خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ یہ زمان و مکان کے لحاظ سے ہمیشہ معتبر رہا ہے۔ اور آج بھی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

اب ہم دھوون کی اقسام پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔ آئندہ دھن نے اپنی

دھونیا لوک کے دوسرے باب میں دھونیوں کے بارے میں تفصیلات پیش کی ہیں۔ اچاریہ منٹ نے خاص دھونیوں کی تعداد ۵۱ بتائی ہے اور ذیلی دھونیوں کی تعداد ۱۰۴۰۲ بتائی ہے اس طرح خاص دھونیوں اور ذیلی دھونیوں کو جوڑنے پر دھونیوں کی کل تعداد ۱۰۴۵۵ ہو جاتی ہے۔ بہر حال جہاں تک دھون کی تعداد کا سوال ہے۔ آندور دھن کہتے ہیں کہ دھونیوں کی تعداد بتائی نہیں جاسکتی لیکن انھوں نے دھونیا لوک میں جو مثالیں پیش کی ہیں، ان کے مطابق دھون کی چودہ اقسام ہیں۔ ان میں چار غیر مقصود دال (अविवक्षित वाच्य) اور دس مقصود دال ہیں۔ ان اقسام کے ضمن میں جو مثالیں انھوں نے پیش کی ہیں وہ سنسکرت کی مخصوص روایت، تہذیب اور ساخت کے اعتبار سے پیش کی گئی ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر ریو اپر ساردر دی اپنی کتاب آندور دھن میں رقم طراز ہیں کہ ”دوکشت“ (विवक्षित) سے مراد ہے جس کا اظہار اس کی اصل شکل میں کرنا مقصود ہو، اُسے دوکشت (विवक्षित) کہتے ہیں۔ اسی طرح اوکشت پر اظہار خیال کیا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ اوکشت دھون (अविवक्षित—ध्वनि) میں لغوی معنی

تبدیل ہو جاتے ہیں۔ تغیر بھی دو طرح ہوتا ہے اول جزوی (आंशिक) اور دوم کلی (सर्वात्मना)۔ جزوی تغیر لغوی معنی کی ہیئت میں نہ ہو کہ اس کے محل یا موقع میں ہوتا ہے۔ عام طور پر لغوی معنی کا محل دوسرے معانی کے ساتھ تعلق میں پوری طرح قوی ہوتا ہے۔ لیکن کبھی ایسا موقع بھی آتا ہے جب اس کی یہ قوت کمزور ہو جاتی ہے؛ تب اسے کسی معاون کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی حالت کو تغیر محل کہا جاتا ہے۔ آندور دھن نے ایسی حالت کو ایک محل سے دوسرے محل میں چلا جانا کہا ہے اور اس کے لیے انھوں نے ارتھانتر سنسکرت (अर्थान्तर संक्रमित) کا استعمال کیا ہے اور اس سے آمیز دھون کو انھوں نے ارتھانتر سنسکرت

واچیہ دھون (अर्थान्तर—संक्रमित—वाच्य—ध्वनि) کہا ہے۔ ’ارتھانتر‘ سے مراد ہے معنی میں فرق یا دوسرا معنی اور سنسکرت سے مراد ’نزدیک پہنچا ہوا‘ اس طرح پورے لفظ کا مطلب ہوا ایسا لغوی معنی جو دوسرے معنی کے نزدیک پہنچا ہوا ہو۔ اسی کو جزوی تغیر (आंशिक परिवर्तन) کہا جاتا ہے۔

جب کہ دوسرا تغیر یعنی کلی تغیر (सर्वात्मना) میں لغوی معنی کی پوری ہیئت ہی تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس میں لغوی معنی اپنی ہیئت کو تبدیل کر کے دوسری ہیئت اختیار کر لیتا

ہے۔ اس عمل میں اس کا تعلق دوسرے معانی سے قائم ہو جاتا ہے۔ اس تعلق سے لغوی معنی کی اصل ہیئت تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً آب کا اصل معنی تو پانی ہے مگر گہر کے تعلق سے گہر کا اصل معنی تبدیل ہو کر چمک کے معنی میں متحول ہوتا ہے۔ آئندہ در دھن نے ایسی حالت میں یعنی لغوی معنی کا اپنی اصل ہیئت کو تبدیل کر کے دوسرے معنی کی حالت میں آجانے کو اتینت ترک کر کہا ہے۔ یہاں ترسکرت سے مراد ہے تحلیل ہو جانا یا نظر انداز ہو جانا۔ چونکہ لغوی معنی کی اولین ہیئت نظر انداز ہو جاتی ہے اس لیے وہ چھپ جاتا ہے اور سامنے آنے والی دوسری ہیئت ہی اشاراتی تفاعل (لکھنا-بھاپار) کہلاتی ہے۔ معلوم ہوا کہ اِد و کشت واجیہ دھون

(اویکشی-واچ-دھنی) کی دو شکلیں ہیں۔ اول ارتھانتہر سکرمت واجیہ (ارثانتہر-واچ-دھنی)

دویم اتینت ترسکرت واجیہ (اتینت-ترسکرت-واچ) یہ دونوں شکلیں کہیں ایک جزو سے ظاہر ہوتی ہیں اور کہیں مختلف جزو سے۔ کئی جزو سے ظاہر ہونے پر انھیں جملے سے روشن ہوتی کہا جاتا ہے اور تب انھیں دو نام دیے جاتے ہیں پہلا پد پر کاشیہ (پد پرکاشیہ) یعنی جزو سے روشن اور دوسرا دیکھ پر کاشیہ (دیکھ-پرکاشیہ) یعنی جملے سے روشن۔ ان دونوں کے بارے میں ڈاکٹر ریوا پر ساد دودیدی نے کئی مثالیں پیش کی ہیں جنہیں دھونا لوک میں آئندہ در دھن نے پہلے ہی پیش کیا ہے۔

اول۔ پد پر کاشیہ ارتھانتہر سکرمت واجیہ دھون (پد-پرکاشیہ-ارثانتہر-واچ-دھنی)

اس دھون کے ضمن میں ڈاکٹر دودیدی نے چھ مثالیں پیش کی ہیں۔ میں ان میں سے صرف دو مثالیں پیش کر رہا ہوں۔

”پہلے تو یہی میری سب سے بڑی بے عزتی ہے کہ میرے بھی دشمن ہیں اور حلد تو یہ ہوئی کہ یہ بادیہ نشین راتم بھی میرا دشمن ہے اور وہ بھی یہیں راکششوں کے گروہ در گروہ کو ختم کیے جا رہا ہے اور میں را دن ہوتے ہوئے بھی زندہ ہوں۔“
اصل متن یوں ہے۔

न्यकारो ह्ययमेव मे यदरयस्तत्राप्यसौ तापसः ।

सोऽप्यत्रैव निहन्ति राक्षसकुलं जीवत्यहो रावणाः ॥

ڈاکٹر دودی اس کی تشریح یوں کرتے ہیں کہ یہاں لفظ راون، راون کی زبان سے ہی ادا ہو رہا ہے۔ اور اس طرح لفظ راون کی اہمیت راون کی نظریں ہی کم کی جا رہی ہے کیوں کہ راون کے پاس ماورائی قوتیں بھی تھیں پھر بھی رام کے ذریعہ اس کے اہل خانہ کو قتل کیا جانا اور قوی ہونے کے باوجود راون کا اس ضمن میں کچھ نہ کر پانا، خود راون کو راون کی نظروں سے گرا رہا ہے اور اس سے راون کی بے بسی اور ندامت مترشح ہو رہی ہے اور یہاں ان مصرعوں میں راون کی بے بسی اور شرمندگی کا اظہار ہی خصوصی طور پر ہو رہا ہے۔ یہاں صرف ایک جزو یعنی راون کے ارد گرد ہی پوری بات کا تانا بانا بنایا گیا ہے۔ اس لیے یہاں پندرہ پر کا شیعہ ارتھانتہر سنکرمیت واجیہ دھون (پد پرکاش-آرثانتہر-سکرمیت-واچ-دھنی) ہے۔

دوسری مثال یوں ہے۔

”اوصاف کی اہمیت تب ہوتی ہے جب ان کی تعریف اہل دل حضرات کرتے ہیں کنول تبھی کنول بنتا ہے جب سورج کی کرنیں اس پر مہربان ہوتی ہیں۔“
اصل متن یوں ہے۔

तदा जायन्ते गुणा यदा ते सहृदये गृहयन्ते ।
रविकिरणानुगृहीतानि भवन्ति कमलानि कमलानि ॥

اس شعر میں صرف ایک جزو یا لفظ کنول، مخصوص معنی رکھتا ہے۔ اس لیے یہاں بھی پندرہ پر کا شیعہ ارتھانتہر سنکرمیت واجیہ دھون ہے۔

دویم ہے داکیر پر کا شیعہ ارتھانتہر سنکرمیت واجیہ دھون (واک-پرکاش-آرثانتہر-سکرمیت-واچ-دھنی) جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے جب کئی جزو سے ارتھانتہر سنکرمیت واجیہ دھون

نمود پذیر ہوتی ہے۔ وہاں اس کو جملے سے نمونہ پذیر ہونے والی دھون کہا جاتا ہے۔ دھونیا لوک سے ایک مثال یوں پیش کی جا رہی ہے۔

”وقت جو ہے وہ کسی کے لیے سم قاتل بن جاتا ہے تو کسی کے لیے آبِ حیات، کسی کیلئے آبِ حیات اور سم قاتل دونوں اور کسی کے لیے نہ تو سم قاتل ہے اور نہ ہی آبِ حیات۔“

اصل متن یوں ہے۔

विषमयितः केषामपि केषामपि प्रयात्यमृत निर्माणः

केषामपि विषामृतमयः केषामप्यविषामृतः कालः

ڈاکٹر دیدی اس کی تشریح کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہاں پورے بیان میں اب حیات اور ستم قاتل دونوں لفظ آغاز سے لے کر اختتام تک بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔ ان کا مخصوص معنی یہاں اثر پذیر نہیں ہوتا کیوں کہ ستم قاتل کا مخصوص معنی تو ہے مار ڈالنے والا سیال اور اب حیات سے مراد ہے جاں بخش سیال۔ وقت نہ تو کسی کی جان لیتا ہے اور نہ کسی مردے میں زندگی ڈالتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ زہر کے زہریلے پن اور آب حیات کی جان کش خصوصیت کا وقت کے خصوصی معنی سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔ نتیجتاً دونوں الفاظ اپنے اپنے مخصوص معانی کو لیے ہوئے ان معانی کی تلاش میں آگے بڑھتے ہیں جن کی اساس پر وقت کے ساتھ تعلق قائم ہو سکے اور یہ معانی ہیں غم ناک اور مسرت۔ ظاہر ہے کہ ان معانی سے زہر اور امرت کا تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ اسے اور واضح کریں تو ظاہر ہو گا کہ زہر سے مراد ہے غم آمیزی اور امرت سے مراد ہے مسرت آمیز سیال۔ اب اور صاف ہو گیا کہ وقت میں یہ دونوں خصوصیات موجود ہیں۔ وقت کبھی غم دیتا ہے تو کبھی خوشی دیتا ہے۔ آئندہ در دھن فرماتے ہیں کہ یہاں زہر اور امرت لفظوں سے غم ناک اور نشاط انگیزی کے ساتھ ہی ساتھ زہر ناک اور جاں بخشی کا علم بھی ہمیں ہو جاتا ہے۔ اس لیے اس بیان میں آب حیات اور ستم قاتل جو کئی بار ظاہر ہوتے ہیں انھیں ارتحاضت سنکرت مانا جائے گا اور یہاں معنوی وسعت سے تفریق زمانی بھی مترشح ہو رہی ہے، اس لیے یہاں دھون ہے اور چونکہ یہاں یہ دھون کسی جز سے نمود پذیر ہونے والے معانی کے باہمی اتصال (سکرمण) سے ظاہر ہو رہی ہے اس لیے اسے داکیہ پر کاشیہ (جملے کے ذریعہ روشن) ارتحاضت سنکرت و اچیہ دھون کہا جائے گا۔ ظاہر ہوا کہ ارتحاضت سنکرت و اچیہ دھون جز اور جملے دونوں سے نمود پذیر ہوتی ہے۔ اب ہم پل پر کاشیہ (جزو سے روشن) آئندت تر سکرت (بہت نظر انداز کی جانے والی) و اچیہ دھون (لغوی موت) پر اظہار خیال کریں گے۔

اس ضمن میں دعویٰ مالوک سے ایک مثال ڈاکٹر ریو اپر ساد دویدی یوں پیش کرتے ہیں۔
 ”جاڑے میں کھیرے سے ڈھکے ہوئے چاند کا ہالہ سانس کے سبب اندھے آئینہ کی طرح دھندلا
 بنا ہوا ہے۔“

اصل متن یوں ہے :-

‘निश्चवासान्ध इवाद शशिचन्द्रमा न प्रकाशते’

اس کی تشریح ڈاکٹر دیدی یوں پیش کرتے ہیں کہ لفظ ’اندھ‘ بصارت کے فقدان کا
 اظہار کرتا ہے۔ اس سے مراد ایسی آنکھ سے ہے جس میں بصارت ختم ہو چکی ہو۔ ایسی آنکھ کسی
 بھی شے کا پیکر قبول نہیں کر سکتی۔ لیکن پیش کردہ مثال میں لفظ ’اندھ‘ آئینہ کے لیے استعمال ہوا
 ہے۔ ظاہر ہے کہ آئینہ آنکھ نہیں ہے، جس میں بصارت ختم ہونے کا تصور کیا جاسکے۔ اس لیے
 ’اندھ‘ لفظ سے نکلنے والے مشہور عام معنی یعنی بصارت کے ختم ہونے کے مفہوم کو یہاں نظر انداز
 کرنا پڑے گا۔ اور اس متعلق پیکر کو قبول کرنے کی صلاحیت کے فقدان کو سامنے رکھتے ہوئے
 ’اندھ‘ لفظ کا معنی نکالنا پڑے گا ظاہر ہوا کہ آئینہ اندھے کے مماثل تو ہو ہی سکتا ہے جس طرح
 اندھی آنکھ، شے کا پیکر قبول نہیں کر سکتی۔ اسی طرح سانس سے آلودہ آئینہ بھی کوئی پیکر قبول
 نہیں کر سکتا۔ واضح ہوا کہ پیکر کو قبول نہ کرنے کی حالت میں آئینہ اور آنکھ دونوں برابر
 ہیں۔ یہاں جو مماثلت آنکھ اور آئینہ میں پائی جا رہی ہے وہ اشاراتی وصف (लक्षणा-गुण) کے
 سبب ہے اور پیکر کو قبول نہ کرنے کی حالت کو مجازی معنی (व्यंजना) کے ذریعہ ظاہر کیا جا رہا
 ہے۔ یہاں ’اندھ‘ لفظ کے اولین معنی کو نظر انداز کر کے نیا مفہوم حاصل کیا گیا۔ اس لیے
 یہاں پدید پر کاغذیہ آئینت ترسکرت واجیہ دھون (पद-प्रकाशय-अत्यंत तिरस्कृत वाच्यध्वनि) کے
 ہے۔ واکہ پر کاغذیہ (جملے سے روشن) آئینت ترسکرت (بہت نظر انداز کی ہوئی) واجیہ دھون
 (لغوی صوت) کے لیے ڈاکٹر دویدی نے ایک مثال گیتا سے دی ہے۔
 ”جب ساری دنیا کی رات ہوتی ہے تو نفس کو قابو میں رکھنے والا جاگتا ہے۔ اور جب ساری
 دنیا جاگتی ہے تب نفس کو قابو میں رکھنے والے کے لیے رات ہوتی ہے۔“

मा निशा सर्वभूतानां तस्यां जागर्ति संयमी
यस्या जाग्रति भूतानि सा निशा पश्यतो मुनेः

اس کی تشریح کرتے ہوئے ڈاکٹر دیویدی کہتے ہیں کہ اس جگہ رات کا مخصوص معنی ہے تیرگی آمیز وقت اور جاگنے سے مراد ہے نیند کا فقدان، لیکن اس موقع پر ان دونوں معانی کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ یہاں رات اور جاگنے کے لغوی معنی سے کوئی سروکار نہیں ہے بلکہ یہاں اشاراتی مفہوم کی اہمیت ہی مانی جائے گی۔ یہاں رات سے مراد ہے ادراکِ عناصر سے دور اور جاگنے سے مراد ہے ادراکِ عناصر۔ اس مفہوم سے تیرگی اور روشنی کی مناسبت ہی مجازی معنی کی اساس ہے۔ چونکہ اس مثال میں رات اور جاگنا کئی بار استعمال ہوا ہے۔ اس لیے یہاں واکہ پر کاشیدہ (جملے سے روشن) معنی ہے اور چونکہ یہاں رات اور جاگنے کا عام معنی نظر انداز کیا گیا ہے اس لیے یہاں واکہ پر کاشیدہ اتینت ترسکرت واکہ دھون ہے۔ یہاں تک تو او وکشت واکہ دھون (अविवक्षित वाच्य ध्वनि) یعنی جس کا اپنی اصل شکل میں اظہار نہیں ہو رہا ہے اسی دھون پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ اب ہم وکشتانیہ پر واکہ دھون (विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनि) پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

اس دھون کو آندور دھون نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جس میں مجازی معنی کا ادراک لغوی معنی کی تفہیم کے اتنی دیر بعد ہوتا ہے جس سے معلوم ہونے لگتا ہے کہ مجازی معنی اب اصل ہو رہا ہے یعنی دونوں معانی کی تفہیم میں جو ترتیب ہے اس کا احساس بھی ہونے لگتا ہے۔ دوسرا حصہ وہ ہے جس میں لغوی معنی اور مجازی معنی دونوں کی تفہیم کے درمیان کے وقفے کا ادراک ہمیں نہیں ہو پاتا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ اس میں بھی دونوں معانی کی ترتیب ضرور موجود ہوتی ہے مگر اس کا ادراک ہمیں نہیں ہو پاتا۔ ان دونوں حصوں کو آندور دھون دو الگ الگ نام دیتے ہیں اول کرم دیوت (क्रमद्योत) یعنی ترتیبی نور آفرینی اور دوم اَلکشیہ کرم دیوت (अलक्ष्य क्रमद्योत) یعنی غیر مقصود ترتیبی نور آفرینی دونوں

حصوں میں آئندہ درجن نے لفظ کرم (क्रम) یعنی ترتیب کو جوڑ دیا ہے۔ مراد یہ کہ ان دونوں حصوں کو تقسیم کرنے والا عنصر ترتیب ہے۔ پہلے میں ہمیں ترتیب کا احساس ہوتا ہے مگر دوسرے حصے میں ترتیب کے موجود ہونے کا بھی ہمیں اس کا ادراک نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر ریو پارساد دیویدی نے اس ضمن میں یہ بتایا ہے کہ آچاریوں نے اس صورتِ حال کو ایک خوبصورت مثال کے ذریعہ سمجھایا ہے۔ مثال یوں ہے کہ کنول کی سو پنکھڑیوں میں سوئی کا ایک ساتھ چبھنا کنول کی پنکھڑیاں بہت نرم ہوتی ہیں۔ اس لیے سوئی ان میں بے ساختہ چبھ جاتی ہے۔ اس عمل میں سب سے پہلے والی پنکھڑی میں سوئی سب سے پہلے چبھتی ہے اور بعد میں ساری پنکھڑیوں میں یکے بعد دیگرے سوئی چبھتی ہے مگر یہ عمل اتنا تیز ہوتا ہے کہ جن اس بات کا ادراک نہیں ہوتا کہ ساری پنکھڑیوں میں سوئی کے چبھنے کی زمانی ترتیب کیا ہے؟ لیکن یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ ساری پنکھڑیوں میں سوئی کے چبھنے کے عمل میں ایک ترتیب ضرور رہتی ہے۔ اس عمل کو سنسکرت میں سوچی، اشت پتر، شت پتر، ویدھ، نیائے۔ (سچی-شات پتر-شات پتر-ویدھ-نیای) کہا گیا ہے۔ سوچی سے مراد ہے سوئی، شت پتر سے مراد ہے صدمہ برگ یعنی سو پنکھڑیاں۔ ویدھ یعنی چبھنے کا عمل۔ مطلب یہ کہ سوئی کا سو پنکھڑیوں، سو پنکھڑیوں میں چبھنے کا اصول۔

آئندہ درجن نے ترتیبی نور آفرینی (क्रमोद्योत) لفظ کا استعمال کم کیا ہے۔ اور اس لفظ کی جگہ انرژن دینگہ (अनुरणन व्यांग) کی اصطلاح زیادہ استعمال کی ہے۔ 'انرژن' کا لغوی معنی ہے 'رژن، رژن سے مراد ہے بھنا۔ بانگ در یعنی گھنٹے کی آواز سے یہ نکتہ اور واضح ہو جائے گا۔ جب گھنٹے پر چوٹ پڑتی ہے تو دوطرح کی آوازیں ہیں سنائی پڑتی ہیں۔ پہلی وہ آواز ہے جو گھنٹے پر چوٹ پڑنے کے فوراً بعد سنائی پڑتی ہے اور دوسری وہ آواز جو پہلی آواز کے بعد کچھ دیر تک سنائی پڑتی ہے پہلی آواز کو سنسکرت میں بنکوار (निकवाण) کہا جاتا ہے اور دوسری آواز جو کہ پہلی آواز کی گونج یا بازگشت کی شکل میں ہوتی ہے پہلی آواز کو رژن بھی کہا جاتا ہے دوسری آواز جو بازگشت یا گونج کی شکل میں ہے اسے انرژن کہا جائے گا۔ آئندہ درجن نے اسے اور واضح کرتے ہوئے بتایا کہ جب ہمارے ذہن کے گھنٹے پر لفظ کی ضرب لگتی ہے تو پہلے اس سے لغوی معنی کی شکل میں ایک بڑی آواز سنائی پڑتی ہے جب وہ پرسکون ہو جاتی ہے تب اس کے بعد بازگشت یا گونج کی شکل میں مجازی معنی

طلوع ہوتا ہے۔ یہ بازگشت ہمارے قلب میں کافی دیر تک موجود رہتی ہے اور ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس سے قبل بھی ایک آواز ہماری سماعت سے گزر چکی ہے۔ اس طرح آندور دھن نے ان دونوں کے دونام دیے۔ اول آئندو نونیم وینگیہ (انوروننوپم व्यांग्य) یعنی بازگشت آمیز استعاراتی معنویت اور دوسری آگشیشہ کرم وینگیہ (غیر مقصود ترتیبی استعاراتی معنویت) اس طرح آندور دھن نے دھون کی ان اقسام کو بہت ہی لطیف پیرائے میں سمجھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

اب ہم آگشیشہ کرم وینگیہ (अलक्ष्य क्रम—व्यांग्य) یعنی غیر مقصود ترتیبی مجازی صوت پر اظہار خیال کریں گے۔ آندور دھن نے اس دھون کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ رس (रस) رسا بھاس (रसाभास) یعنی رس کا ادراک، بھاؤ (भाव) یعنی جذبہ، بھاؤ ابھاس (भावाभास) یعنی جذبے کا ادراک، بھاؤ پرشتم (भावप्रशम) یعنی جذبے کا تحلیل ہو جانا، بھاؤ ودئے (भावोदय) یعنی طلوع جذبہ، بھاؤ سندھ (भावसंधि) یعنی اتصال جذبہ اور بھاؤ شبلتا یعنی جذبے کا تنوع۔ ان آٹھوں کی تقسیم کے بعد آندور دھن نے ان آٹھوں کے بارے میں تفصیلات نہیں بتائی ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ آندور دھن کا خاص موضوع تو مجازی معنی تھا جس کے ذریعہ وہ دھون کو ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے آندور دھن رس اور جذبہ کی تشریح نہیں کرتے وہ رس کی ساخت پر بھی خاموش رہتے ہیں وہ اس سوال پر بھی خاموش رہتے ہیں کہ رس کی نوعیت (रस-निष्पत्ति) کیسے ہوتی ہے۔ لیکن یہ بات اہم ہے کہ وہ رس کی اہمیت کو اسی طرح قبول کرتے ہیں جیسا کہ ان کے بعد کے آچاریہ اور ان کے شارح ابھونوگپت (अभिनवगुप्त) یا آچاریہ مہٹ (महम्मट) نے قبول کیا ہے۔ اور دھونیا لوک میں کئی مقامات پر دھون، بھاؤ، انو بھاؤ، اسپھاری (विभावानुभाव संचारी) یعنی مرکزی کردار، اثرات اور مغالبات کا ذکر کئی کار کا (कारिका) اور ورت (वृत्ति) میں کیا ہے۔ اور انھوں نے یہ بات بھی واضح کی کہ شاعری میں کبھی کبھی مناظر یا مرکزی کردار (विभाव) اثرات (अनुभाव) اور ترسیلی یا اضافی کیفیات (व्यभिचारी—भाव) باہمی اتصال کی غیر موجودگی میں بھی صرف مجازی معنی کی موجودگی سے ہی رس منو پذیر ہوتا ہے۔ مجازی معنی سے رس کی منو پذیری کو ہی آندور دھن رس دھون کہتے ہیں۔ اب ظاہر ہے کہ مختصر اصفان

میں بھی اس سبب رس کا اطلاق بخوبی مانا جانے لگا اور ہماری غزل کے اشعار تو رس دھون کا بہترین نمونہ ہیں۔ اس طرح دھون اور رس کا بہت اہم تعلق آئندہ در دھون نے پیش کیا۔ اور رس نظریہ کو اپنے افکار سے وسعت دی۔ انھوں نے دھون اور انکار کے درمیان بھی ربط پیدا کیا۔ ہم جانتے ہیں کہ لفظ اور معنی کی ایک مخصوص ہیئت ہی انکار ہے جس سے شاعری میں جمال آؤنی پیدا ہوتی ہے۔ آئندہ در دھون نے دھون کو شاعری کی روح کہا ہے۔ اس روح کو اور قوی بنانے کے لیے انکاروں یعنی منافع بدائع کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ انکار شاعری میں کسی خاص عنصر کی حیثیت نہ رکھ کر شاعری کے جز و لا ینفک کی صورت موجود رہتے ہیں۔ اسی لیے آئندہ در دھون نے انکار دھون کا بھی تصور پیش کیا۔ ان کا ارشاد ہے کہ جب کسی کلام میں انکار یا صنائع بدائع کے سبب مجازی معنی طلوع ہوتا ہے۔ تو وہاں انکار دھون ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح آئندہ در دھون اپنے مجازی معنی کے تعاقب میں انکار اور دھون میں ایک گہرا رشتہ قائم کرتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے نظریہ اسلوب (شعری) سے دھون کا تعلق ظاہر کیا۔ آئندہ در دھون نے لفظ اور معنی کو یکسر شاعری (کلاسیک)

(شعری) قرار دیا۔ اور بتایا کہ جہاں تک اسلوب کا سوال ہے یہ زمانہ اور مزاج یعنی شاعری کی شخصیت سے تعلق رکھتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کے مطابق ہی اسلوب اختیار کرتا ہے۔ اور اس اسلوب کی بنیاد پر وہ اصوات کے ذریعہ خود کو ظاہر کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ جس اسلوب کو خلق کرتا ہے اس میں ہی روح شاعری یعنی دھون دھڑکتی رہتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ دھون اور اسلوب کا تعلق روح اور جسم کا تعلق ہے۔ آئندہ در دھون کے بعد کے نظریات نے ان کے اذکار سے استفادہ کیا اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں آئندہ در دھون دھون کو شاعری کی روح مانتے ہیں وہیں گنتک (کوتک) و کو کوکت (وکوکت) یعنی

پیچیدہ اظہار کو شاعری کی روح مانتے ہیں۔ آئندہ در دھون نے شاعری میں دھون کے صحیح استعمال کے لیے شاعرانہ صلاحیت کو لازمی قرار دیا ہے۔ گنتک نے بھی پیچیدہ اظہار کو شاعر کی صلاحیت سے نمودار ہونے والا عنصر قرار دیا ہے۔ آئندہ در دھون تخیل صنائع بدائع (انکار) اسلوب، محسوسات اور رس کو دھون کے عناصر ترکیبی کے روپ میں مانتے ہیں۔ اسی طرح گنتک بھی

ان عناصر کو دکر دکت کی اساس تسلیم کرتے ہیں۔ دھون اور دکر دکت دونوں شاعری کو لطیف ترین اظہار مانتے ہیں۔ اس طرح دھون اور دکر دکت میں بھی ایک گہرا تعلق ہے۔ ٹھیک اسی طرح دھون اور اوجھتیتہ (औचित्य) یعنی موزونیت میں بھی ایک قرین ہے۔ آندردھن یہ مانتے ہیں کہ موزونیت کی شکست سے رس کی بھی شکست ہوتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ شاعری میں موزونیت سے ہر رس نپوتا ہے۔ آندردھن رس دھون کو ہی بہترین دھون تسلیم کرتے ہیں اور موزونیت، اس رس دھون کی اساس ہے۔

سطر بالا میں جو اطلاعات اور تشریحات پیش کی گئی ہیں ان پر اگر ہم غور کریں تو پائیں گے کہ دھون نظریہ کے مختلف عناصر اتنے اہم ہیں کہ ان کے ڈانڈے نو تنقید (New Criticism) شکاگو ناقدین کی تنقید (Chicago-criticism) اہلویا تی تنقید (Stylistics criticism) ساختی تنقید (Structural criticism) نیز علم شرح (Hermeneutics) سے ملتے ہیں۔ دس صدی قبل جو نظریات آندردھن نے پیش کیے تھے وہ قصہ پارینہ نہیں ہیں۔ ان کی افادیت ہمیشہ رہیگی۔

حواشی:

- ۱- راج ترنگنی ہرش
- ۲- آچاریہ اچھو گپت بھی کشمیری تھے یہی شاعر، ماہر شریات اور فلسفی تھے۔ یہ دسوں صدی کے اداس میں موجود تھے بہت ہی ذہین اور دراک تھے اس لیے ان کی شرحیں اصل تصانیف جیسا کہ تہہ رکھتی ہیں۔ انھوں نے آچاریہ بھرت کے ناٹیک شاستر پر جو شرح لکھی اسے اچھو بھارتی (अभिनव भारती) کہتے ہیں، آندردھن کی دھونیا لوک پر جو شرح لکھی اسے دھونیا لوک لوچن (ध्वन्यालोक लोचन) یا سہر دیا لوچن (सहृदयालोचन) یا کاویا لوک لوچن (काव्यालोक लोचन) کہا جاتا ہے۔ اپنے استاد بھٹت قوت (भट्टतौत) کی کتاب کا دیہ کو سبھ (काव्य कोस्तुभ) کی شرح کا دیہ کو سبھ وورن (काव्य कोस्तुभ विवरण) کے نام سے لکھی اور اپنی قابلیت کا لوہا منوایا۔ ان تینوں شرحوں کو شان کر کے علماء نے تحقیق کی ہے کہ انھوں نے ۲۲ کتابیں تصنیف کیں۔ جن میں زیادہ تر فلسفہ پر لکھی گئی ہیں۔

- ۱۶۔ آئندہ دردھن۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویسی ص ۱۲۰
- ۱۷۔ آئندہ دردھن۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویسی ص ۱۵۵
- ۱۸۔ 'کارکا' اس جملے کو کہتے ہیں جس میں کوئی خیال یا اصول شلوک کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے
- ۱۹۔ ورت میں 'کارکا' کا مفہوم اجمالاً بیان کیا جاتا ہے۔



وکر وکت (وکروکت) [پیچیدہ اظہار]

نظریہ صوت یعنی دھونِ نظریہ کے خلاف جو آچاریہ تھے۔ ان میں آچاریہ کنٹک (کُنتک) بہت اہم تھے۔ انھوں نے وکر وکت کو ایک نظریہ کی شکل دی اور اسے قائم کر کے پوری کوشش کی۔ یہ اور بات ہے اس نظریہ کو اتنا استحکام نہیں مل سکا جتنا کہ رس الشکار، ریت اور دھون کو ملا تھا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آچاریہ کنٹک نے اپنی ذہنی صلاحیت کے سبب وکر وکت کو اپنے زمانے میں ایک نظریہ کا درجہ عطا کیا۔

تاریخی اعتبار سے شعریاتی نقطہ نظر سے سب سے پہلے آچاریہ بھام نے وکر وکت کو شاعری کا بنیادی عنصر قرار دیا اور انھوں نے اپنی تصنیف کا دیا لشکار میں فرمایا۔

सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विष्क्यते ।
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारेनयाविना ॥

دوسری جگہ فرمایا۔

‘वाचाम वक्रार्थं शब्दोक्तिरलंकाराय कल्पते’

یعنی وکر وکت سے مراد ہے لفظ اور معنی کی پیچیدگی۔ ظاہر ہوا کہ آچاریہ بھام لفظ اور معنی کی پیچیدگی کی متناسب صورت کو وکر وکت کہتے ہیں۔ دراصل آچاریہ بھام مبالغہ کو ہی وکر وکت بھی کہتے ہیں۔ ان کا ماننا تھا کہ شاعری میں مبالغہ شاعری میں حسن پیدا کرتا ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ مبالغہ میں صفات کی زیادتی موجود رہتی ہے اور صفات کی زیادتی سے ان کا مطلب تھا عام اظہار سے مختلف، اس کے لیے انھوں نے ایک اصطلاح وضع کی جسے انھوں نے (लोकातिक्रान्तोचरता) کہا۔ انھوں نے فرمایا کہ مبالغہ کے طلسم سے ہی معنی طلوع ہوتا ہے۔ ان کے اپنے الفاظ یوں ہیں۔

अम्याऽर्थो विवक्ष्यते اور اس کے فوراً بعد یوں کہتے ہیں کہ شاعری کا سارا حسن و کرمیت کے

سبب ہے ان کے اصل الفاظ اس طرح ہیں - (कोऽलंकारो न या विना) -
 آچار یہ بھامہ کے بعد آچار یہ دندئی نے تو پورے ادب کو ہی دو حصوں میں تقسیم کرتے
 ہوئے بتایا کہ اظہار دو طرح کا ہوتا ہے پہلا سادہ بیان (स्वभावोक्ति) اور دوسرا پیچیدہ
 بیان (वक्रोक्ति) اور آگے یہ بھی فرمایا کہ وکر وکت میں سادہ بیانی نہ ہو کہ پیچیدہ اعجاز
 آفریں بیان ہوتا ہے۔ سارے انکار یعنی تشبیہ وغیرہ وکر وکت کی ہی قسمیں ہیں۔ اور یہ
 بھی کہ ان سبھی انکاروں سے نمونہ پذیر ہونے والی اعجاز بیانی میں کسی نہ کسی طرح ایہام گوئی یا رمتا
 لفظی (श्लेष) کی موجودگی ضرور رہتی ہے اور ایہام گوئی یا رمت لفظی وکر وکت کے سائے میں
 چلتی ہے۔ ان کے الفاظ یوں ہیں -

‘श्लेषो सर्वासु पुष्पति प्रायः वक्रोक्तिश्चिप्रियम्’

دندئی کے بعد آچار یہ وامن وکر وکت کو لفظ اور معنی دونوں میں موجود نہ مان کر صرف معنی میں موجود
 مانتے ہیں۔ اور اسے علاماتی معنی (लक्षणा) مان کر قبول کرتے ہیں۔ انھوں نے فرمایا کہ
 مماثلت امیز علامت (सादृश्यलक्षणा) ہی وکر وکت ہے۔ آچار یہ رورٹ نے تو اسے زیادہ
 اہمیت نہیں دی اور انھوں نے اسے صرف ایک انکار ہی مانا۔ آند در دھن نے بھامہ اور
 دندئی کی طرح وکر وکت اور مبالغے کو ایک ہی مانا ہے۔

آند در دھن کے بعد کنتک نمودار ہوتے ہیں اور انھوں نے اپنی ذہنی افتاد
 کے باعث وکر وکت کو ایک وسیع افق عطا کرتے ہوئے اسے ایک نظریہ میں تبدیل کر دیا۔
 وکر وکت کے اقسام اور تشریحات پر شریات کے علماء نے غور و خوض کرنے کے بعد
 نتیجہ نکالا ہے کہ دراصل دھون اور وکر وکت میں کوئی عنصری تفریق نہیں ہے۔ اور
 ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آند در دھن نے جہاں جہاں لفظ دھون کا استعمال کیا ہے کنتک نے
 وہیں لفظ وکر وکت کا استعمال کیا ہے۔ بہر حال کنتک نے اپنی صلاحیتوں کے سبب ایک
 انکار کو ایک نظریہ میں تبدیل کیا اور شاعری کے پورے منظر نامے میں وکر وکت کو اہمیت
 عطا کی۔ اور اعلان کیا کہ وکر وکت ہی شاعری کی روح ہے۔ انھوں نے اپنی مشہور تصنیف

دکر وکت کا دیہ حیوتم (وکروکت-
کاوی جیویتام) کے عنوان میں ہی اس طرف اشارہ کر دیا دکر وکت
یعنی پیچیدہ کلام ہی شاعری کی جان ہے۔ دکر وکت کی تعریف کرتے ہوئے انھوں نے کہا۔

وکروکت-ویدگھ-ہنگی ہریتا ریتا ۱۱۱۱۱۱

یعنی شعری تخلیقیت کی دل آویزی اور اس کے ذریعہ پیش کیا گیا کلام ہی پیچیدہ
کلام ہے۔ اس کی تشریح کرتے ہوئے انھوں نے آگے فرمایا کہ مشہور عام کلمے سے مختلف
اعجاز بیانی سے پڑا اسلوب ہی دکر وکت ہے۔ وہ خود سوال کرتے ہیں کہ یہ اسلوب کیسا ہے؟
جواب دیتے ہیں کہ شعری تخلیقیت سے مزین اسلوب (ویدگھپورن شولی) پھر سوال کرتے
ہیں کہ ”ویدگدھیہ“ سے کیا مراد ہے؟ جواب دیتے ہیں کہ شعری تخلیقیت (کوی-کرم کوشال)
کس طرح کی؟ جواب دیتے ہیں کہ اس کی بھنگی، یعنی زیب و زینت۔ (شومہ) یہ عمل فطری
صلاحیت کا مہون منت ہے۔ جو کہ صاحب دل قاری کو بحر انبساط میں غرق کر دیتا ہے۔
فرماتے ہیں۔

شادھارو سہیتو وکر-کوی ویاہار-شالینا۔

بشہ ویاہارو کاویم تادھارہلادھارینا

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ دکر وکت کی سیدت میں حسب ذیل عناصر اہم ہیں۔

(۱) پیچیدہ کلام بول چال کی عام روش سے ہٹ کر معنی آفرینی کرتا ہے۔

(ب) دکر وکت ایک مخصوص کلام ہے جو اعجاز آفرین ہے۔

(پ) اعجاز آفرین (چمٹکارپورن) سے مراد یہ ہے کہ اس میں صاحب دل کو نشاط آمیز

بنانے کی صلاحیت ہوتی ہے۔

(چ) شاعرانہ تخلیقیت کی دلاویزی ہی اس کی اساس ہے۔

(د) شاعرانہ تخلیقیت کی دل آویزی اور کلام کی اعجاز آفرینی، فطری صلاحیت پر

مبنی (ہریتا ہنگی) ہے۔

(ث) دکر وکت شاعری کے سبھی عناصر میں موجود رہتی ہے۔

اس سے یہ بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ کٹنگ لفظ اور معنی دونوں کے طلسمی اظہار کو ہی

شاعری مانتے ہیں۔ صرف لفظی حسن یا صرف معنوی حسن ان کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اپنے اس خیال کو اور واضح کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ لفظ اور معنی دونوں میں ایک توازن برقرار رہنا چاہیے۔ ان دونوں میں سے کسی ایک کو کم یا زیادہ اہمیت نہیں دینا چاہیے۔ موزوں لفظ کے فقدان میں ترسیل معنی مجروح ہو جاتی ہے۔ اسی طرح وہ لفظ جو کہ شعری افادیت کی معنویت سے خالی ہے، عبث ہے۔ گفتگ کا خیال ہے کہ ان کے نزدیک تمام صفات سے مزین اور دوستوں کی طرح باہمی تعلق والے لفظ اور معنی ایک دوسرے کی زیب و زینت میں اضافہ کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پیچیدہ کلام میں لفظ کا تمام تر حسن اور معنی کا تمام تر طلسم دونوں کا متوازن اتصال موجود رہتا ہے۔ یہ متوازن اتصال عام لفظ اور عام معنی کا نہیں ہوتا بلکہ مخصوص لفظ اور مخصوص معنی کا ہوتا ہے اور اسی سے صاحب دل کو انبساط حاصل ہوتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شے یا مادہ میں ایک سے زیادہ صفات ممکن ہیں لیکن اس کی سبھی صفات میں اہل دل کو انبساط عطا کرنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ اس شے یا مادے کی مخصوص صفت صاحب دل کو نشاط آمیز فضا میں لے جاسکتی ہے۔ ان تشریحات سے ہم حسب ذیل نتیجوں پر پہنچتے ہیں۔

(۱)۔ شاعری کی بنیاد لفظ اور معنی کے درمیان توازن ہے۔

(ب)۔ لفظ اور معنی عام نہ ہو کہ مخصوص ہونے چاہیے۔

(ب)۔ مخصوص لفظ وہ ہے جس کے بہت سے مترادفات ہوں مگر ان میں صرف وہی

مخصوص معنی کو منظور کر رہا ہو۔

(پ)۔ مخصوص معنی سے مراد یہ ہے کہ مختلف معانی میں صرف وہی شاعری میں قبول

کرنا چاہیے جس میں اعجاز آفرینی اور نشاط آفرینی ہو۔

(ت) لفظ اور معنی دونوں میں موجود حسن کی باہمی مقابلہ آرائی بھی متوازن ہو

معلوم ہو کہ شاعری مخصوص محسوسات اور اظہار کا وہ متوازن اور نشاط انگیز

اظہار ہے جو صنائع بدائع آمیز مخصوص لفظیات سے مزین ہو کر شاعرانہ تخلیقیت سے

نموندی رہتی ہے۔

گنتنگ نے جہاں لفظ اور معنی کے ادب میں لفظ اور معانی کی باہمی مقابلہ آرائی (परस्परस्पर्धि त्व) کی اہمیت تسلیم کی ہے وہیں ادبی مکالمات (साहित्य-विच्छिति) میں صفات اور صنائع بدائع کی باہمی مقابلہ آرائی کی اہمیت بھی قبول کی ہے۔ اس طرح انھوں نے لفظ اور معنی کے ادب کی تین سطحیں بتائی ہیں۔ اول لفظ اور معنی کا عام ادب جو کہ لسانی تحریر کی اولین شرط ہے۔ دوم، باہمی مقابلہ آرائی سے مزین لفظ اور معنی کا ادب، جو کہ شعر آمیز لسانی تجربہ ہے۔ اور سوم لفظ اور معنی کا مکالماتی (विच्छिति)

(مूलک) ادب جس میں باہمی مقابلہ آرائی سے مزین لفظ اور معنی کے علاوہ صنائع بدائع کی بھی باہمی مقابلہ آرائی موجود رہتی ہے۔ لسانی تجربہ کی یہ تیسری سطح، ہی آچاریہ گنتنگ کی نظر میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ یہ آچاریہ آند در دھن کے مجازی معنی کی ہی ایک شکل ہے آچاریہ گنتنگ شعر کے ضمن میں اسی لیے معجز بیانی سے بھرے ہوئے تجربات کو ہی سودمند مانتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس زادے سے لفظ اور معنی، صنائع بدائع کے متلاشی ہوتے ہیں۔ جبکہ وکر وکیت (پہچیدہ اظہار) صنائع بدائع سے بذات خود مزین ہوتی ہے معلوم ہوا کہ نملے کی ساخت سے متعلق نظریہ (बंध-अवधारणा) کی روشنی میں لفظ اور معنی کا عام ادب عام ساختیاتی نظام (सामान्य-बंध) ہے جب کہ لفظ اور معنی کی باہمی مقابلہ آرائی سے پر ادب کو مخصوص ساختیاتی نظام (विशिष्ट-बंध) اور مکالماتی باہمی مقابلہ آرائی سے مزین لفظ اور معنی کا ادب شعری ساختیاتی نظام (काव्य-बंध) کہلاتا ہے۔ (غور طلب ہے کہ جدید ساختیاتی تنقید سے صدیوں قبل گنتنگ نے ساختیاتی نظام کی جو تین سطحیں بتائی ہیں ان میں جس صحت مند اور مربوط طریقے سے پیش کیا ہے وہ مشرقی شعریات کا قابل فخر کا نامہ ہے) اس ترتیب سے ظاہر ہوا کہ شعری ساختیاتی نظام، عظیم لسانی تجربہ ہے۔ جس کے تحت لفظ اور معنی کی باہمی مقابلہ آرائی کے شانہ بشانہ صنائع بدائع کی باہمی مقابلہ آرائی بھی مزدی ہے۔ یہی آند در دھن کی مجازی منویت (व्यंजना-व्यापार) ہے۔

گنتنگ نے وصف (गुण) پر روشنی ڈالتے ہوئے فرمایا کہ شعر کی جان صفت

ہے۔ انھوں نے وصف کی دو قسمیں بتائی ہیں اول عام وصف (سامان्य-गुण) دوم مخصوص وصف

(विशेष-गुण) عام وصف کے تحت صنائع بدائع (सौभाग्य) موزونیت (औचित्य)

اور مخصوص وصف کے تحت شیرینی (माधुर्य) شفافیت (प्रसाद) ملاحت (लावण्य) اور

بلند آہنگی (अभिजात्य) وغیرہ آتی ہیں معلوم ہوا کہ ساختیات کی علامتوں میں صنائع بدائع

اور ملاحت بہت اہم ہیں۔ جن کی تشریح آگے آئے گی۔ کٹنگ ساختیاتی نقطہ نظر

سے ہی شعر کی تشریح کے قابل ہیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کے نزدیک

صنائع بدائع، ملاحت اور موزونیت شعری ساخت کی فطری صفات کی شکل میں ہیں۔

مخصوص وصف (विशेष गुण) جن کی شکلیں تجربے کے اعتبار سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔

مثال کے طور پر لطیف ترین پیرایہ اظہار (सुकुमार-मार्ग) میں شیرینی وغیرہ مخصوص

صفات کی شکل وہی نہیں رہتی جو کہ حیرت انگیز (विचित्र) یا میانہ (मध्यम) پیرایہ

اظہار میں ہوتی ہیں۔

شعری ساخت، شاعر کی فطرت اور اس کے تخلیقی عمل کا ہی ثمر ہے۔ اور اس

کی دو صفات کا ذکر کٹنگ نے کیا ہے۔ اول صنائع بدائع (सौभाग्य) اور دوم

ملاحت (लावण्य) معلوم ہوا کہ ان کے ساختیاتی نظریہ میں موزونیت (औचित्य)

صنائع بدائع (सौभाग्य) اور ملاحت (लावण्य) تینوں کو یکساں اہمیت دی گئی ہے۔

کٹنگ بتاتے ہیں کہ فطرت کے عین مطابق مناسب بیان سے ملو وہ صفت جس سے شے

یا مادے کی اہمیت روشن ہو موزونیت (औचित्य) ہے۔ کٹنگ مانتے ہیں کہ فطرت

کی واضح طور پر نمونہ گیری ہی پیچیدہ اظہار (वक्रता) کا عظیم راز ہے۔ ساخت کے

کسی بھی حصے (حرف، رکن، جملہ اور تخلیق) میں موزونیت کی علام موجودگی ہونے سے

صاحب دل کے قلب میں عنصر انبساط (सहृदयाह्लादकत्व) کا زوال ہوتا ہے۔

کٹنگ صفت موزونیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے کلام عام (स्वभावोक्ति) کی

تشریح بھی کرتے ہیں۔ ان کے مطابق فطری کلام ہی کلام عام ہے۔ وہ کلام عام

(स्वभावोक्ति) کو انکار نہ مانتے ہوئے اسے بلاغت سے خارج کر دیتے ہیں۔ انکا

ارشاد ہے کہ شے کا فطری بیان، اظہار یا کلام کی صف میں ضرور آتا ہے لیکن اس کلام کو شاعرانہ معجز بیانی سے نمونڈیر ہونے والا انکار نہیں مانا جاسکتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کلام عام میں چونکہ شے کی فطرت کی نمونڈیری ہوتی ہے۔ اس لیے وہ اسے موزونیت کے دائرے میں قبول کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کے حسب ذیل شعر کو وہ کلام عام (سبھاوکتی) کے طور پر قبول کر لیں گے اور اس کی اہمیت بھی تسلیم کر لیں گے۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دوا کیا ہے

لیکن اس شعر کو وہ پیچیدہ اظہار کے دائرے میں قبول نہیں کر سکتے (واضح رہے کہ اس شعر میں کُنٹک کے پیچیدہ اظہار کی طرح ہی آئندہ دردِ دھن کی مجازی معنویت (بجائے) بھی نہیں ہے) سبب یہ ہے کہ شے کی فطرت شعرا کی بنیادی مواد ہے اور اس کی اعجاز آمیز نمونڈیری نیز طلسمی بالیدگی (غالب کے مطابق گنجینہ معنی کا طلسم) ہی پیچیدہ اظہار (ویدامی-ہنگی-ہنگی) ہے۔ مثلاً دیوانِ غالب کا پہلا شعر۔

نقشِ فیادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کاغذی ہے پیرِ بن ہر پیکرِ تصویر کا

در اصل اس نکتے کو شے، (وस्तو) اور شعری شے (کاوہ-وस्तو) میں پنہاں تفریق کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے کُنٹک شے سے متعلق فطری کلام کو انکار نہیں مانتے جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا جا چکا ہے۔ لیکن اسی شے کے شاعرانہ اظہار جو کہ افز و موزونیت اور منائے بدائع کی موجودگی کے سبب ظہور پذیر ہوتا ہے اور ساخت کے اعتبار سے پیچیدہ بھی ہوتا ہے۔ اسے کُنٹک اہمیت دیتے ہیں۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ سو بھاگیہ (سوباگہ) یا منائے بدائع کیا ہیں؟ کُنٹک فرماتے

ہیں کہ شاعرانہ صلاحیت کے زیر اثر پیدا ہونے والی فعال معجز بیانی ہی سو بھاگیہ ہے (یہاں واضح رہے کہ سو بھاگیہ کا اپ بھرنش یا بگڑا ہوا روپ سہاگ ہے جسے اردو والے بخوبی جانتے ہیں) دیسے یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ لفظ اپنی جگہ فطری طور پر فعال ہوتے ہیں لیکن

گنتک کے مطابق الفاظ کی فعالیت لکڑی میں آگ کی طرح پوشیدہ رہتی ہے۔ اسے ظہور پذیر کرنے کے لیے شعوری کوشش لازمی ہے۔ جہاں تک شعری حوالے کی بات ہے یہ شعوری کوشش صلاحیت آمیز ہونی چاہیے۔ اس صلاحیت آمیز رم پذیری سے ہی لفظ کی پوشیدہ فعالیت خود کو ظاہر کر دیتی ہے۔ اسی فعالیت کی نمونہ پذیری کا نتیجہ تخلیقیت ہے اس تخلیقیت کی اولین علامت کلام اور مکالمہ دونوں کے اندر ایک حیرت انگیز پیچیدہ اظہار آمیز داخلی براہ کشتگی کی موجودگی ہے۔ جس کے سبب شعر کی تخلیق ناگزیر ہو جاتی ہے۔

فعال معجزانہ اظہار سے لبریز موزونیت (اوجھل) کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس کی دہرے اہل دل (سہل) یا با ذوق کی باطنی فعالیت بھی جاگ اٹھتی ہے۔ صاحب ذوق کی یہ باطنی فعالیت، قلبی مکالمے (من: سمواہ) کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ قلبی مکالمہ سے مراد ہے قلبی اثر پذیری (ہدایہ-سموہ)۔ قلبی اثر پذیری کیا ہے؟ اس کا جواب گنتک یوں دیتے ہیں

‘سوانوभव गोचरतया प्रतिभासः’

وکر وکت جیوتم ص ۱۱۱

مراد یہ کہ صاحب ذوق اپنے ہی محسوسات کا بالمشاذ اور اک قلبی اثر پذیری کے دوران کرتے ہیں۔ اگر ہم غور کریں گے تو پائیں گے کہ شعر کی معنی فہمی، کیفیت شناسی، باہمی محسوسات، مکالمہ داخلی کیفیات اور تخلیقیت کا راز گنتک کے اس جملے میں پوشیدہ ہے شاعرانہ صلاحیت کے لمس سے لفظ کی فعال رم پذیری اور تخلیقیت کو ہی گنتک نے وصف صنائع بدائع (سویا-گونا) کہا ہے۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ ملاحظہ کیا ہے؟ اس کے بارے میں ہم آندور دھن کے نظریات پر اظہار خیال کرتے ہوئے بات کر چکے ہیں بہر حال اس ضمن میں گنتک کیا فرماتے ہیں؟ ان کا ارشاد ہے کہ ملاحظہ (لاوہ) سے مراد ہے جمال آفرینی۔ خود فرماتے ہیں۔

लावण्यं सन्निवेश सौन्दर्यम्

وکر وکت جیوتم ص ۹۵

ظاہر ہوا کہ ملاححت تخلیقی حسن کی ہم معنی ہے، جس کو صرف سننے سے ہی سامع کے ذہن و قلب میں کیفیت ریزہ ریزہ ہوتی ہے۔ جیسا کہ ہم عربی کرچکے ہیں آند و ردھن نے بھی مجازی معنی (व्यंजना) کے حوالے سے لاونیہ (ملاححت) کی تعریف کی ہے۔ جس طرح خوب و خواتین کے جسمانی غلو خال کے علاوہ ان کے خوب صورت جسم سے ایک مجموعی خوبصورتی جھلکتی رہتی ہے۔ اسی طرح شعر کے خوب صورت اجزاء کے علاوہ شعر کے جو مجازی معانی ہوتے ہیں انھیں ہی ملاححت کلام کہا جاتا ہے۔ یہ موقوف آند و ردھن کا ہے۔ مگر اس پر اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے کنتک نے فرمایا کہ آند و ردھن کے مطابق 'ملاححت اور مجازی معنی حالانکہ اپنے اپنے حوالے سے ہم معنی ہیں لیکن دراصل ایسا ہے نہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر آند و ردھن کی اس بات کو قبول بھی کر لیا جائے تو ملاححت کو تخلیقی حسن (रचना-सौन्दर्य) کیسے تسلیم کیا جائے گا؟ اسی لیے کنتک مانتے ہیں کہ ملاححت (लावण्य) اور مجازی معنی (अर्थी) دونوں مترادف نہیں ہیں۔ بات یہ ہے کہ خوبصورت خواتین کے مختلف پُرکشش خطوط جسمانی کے علاوہ جو ملاححت ہوتی ہے اس سے ہر آدمی لطف اندوز ہوتا ہے لیکن شعر میں موجود مجازی معنی سے صرف صاحب ذوق ہی حظ اٹھا سکتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ شعر کے مجازی معنی کے حسن کا ہم معنی حسیناؤں کے حوالے سے کچھ اور ہے اور یہ کچھ اور کنتک کے مطابق 'حسیناؤں کی ظاہری زیب و زینت ہے جسکی تعریف ان کے عشاق ہی کر پاتے ہیں۔ جس طرح خوبصورت خواتین کی ملاححت، ان کے خد و خال، ظاہری زیبائش اور مجموعی شخصیت سے جھلکنے والی اضافی نیز سبھی کو اپنی طرف کھینچنے والی دلاویزی ہے، اسی طرح شعر کی ملاححت (लावण्य) بھی اس کی ساتھیاتی جمال آفرینی ہے جو کہ صرف سننے یا پڑھنے سے سبھی کو متاثر کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ ملاححت ساخت یا تخلیقی حسن کی ہم معنی ہے۔ اس طرح کنتک کا لاونیہ یا ملاححت سمعی (श्रव्य) اور بصری (दृश्य) دونوں ہے۔ معلوم ہوا کہ کنتک کے نزدیک شعری ساخت کی خصوصیات ہیں، سورونیت (औचित्य) 'سو بھاگیہ (सौभाग्य) یعنی صنائع بدائع اور لاونیہ (लावण्य) یعنی ملاححت۔

آچار یہ کنتک نے انکار کی بنیادی فطرت کی بھی تشریح پیش کی ہے شعر میں کلام سے

کام نہیں چلتا۔ گنتنگ کے نزدیک شعریں تکلی عنصر (واچک-تत्व) اسی لفظ میں ہے جو مشاعرے
شاعر کے خصوصی معنی کو ظاہر کرنے کے اہل ہونے مانتے ہیں۔

‘کविविवक्षित विशेषाभिधान क्षमत्वमेव वाचकत्व लक्षणम्’

اس طرح شعری مکالمہ سے مراد ہے فطری، دلاویز، اور اہل دل کے لیے انبساط افروز
کلام، اصل متن یوں ہے۔

सहृदयाह्लादकारिस्वस्फन्दसुन्दरः

صنائع بدائع آمیز شعریت (سالکارस्यकाव्यता) کے بارے میں آچاریہ گنتنگ کہتے ہیں کہ
شعری اظہار سالم ہے۔ اس کے باطنی عناصر کا تجزیہ تکلفات میں داخل ہے۔ اُن کا کہنا
ہے کہ دال، مدلول، النکار اور صفت وغیرہ کی ترتیب و تہذیب میں شاعر مختلف لمحات میں
مختلف طریقوں سے کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ شعری اور فنی صلاحیت کے
ساتھ ہی شعری عمل یا شعری تخلیق دم پذیر رہتی ہے۔ اور یہی شعریت ہے۔ اس لیے
گنتنگ واضح الفاظ میں کہتے ہیں کہ شاعری میں النکار یا صنائع بدائع اضافی حیثیت نہیں
رکھتے بلکہ وہ شاعری کے ہی غیر منقسم اور اہم اجزاء کی شکل میں موجود رہتے ہیں۔

گنتنگ یہ مانتے ہیں کہ شاعر اپنے مزاج اور باطنی محسوسات کے مطابق ہی
شعری تخلیق میں مصروف ہوتا ہے۔ شعری تخلیق کا تخم، شاعر کی صلاحیت ہے، لیکن اس
صلاحیت کی نمو پذیری بھی شاعر کے باطنی محسوسات کے عین مطابق ہوگی۔ اس لیے وہ
شاعرانہ مزاج کی تقسیم کے مطابق شعری پیرایہ کی شناخت کرتے ہیں۔ وہ اس بات کو
تسلیم کرتے ہیں کہ شاعرانہ مزاج کی تقسیم نہیں کی جاسکتی کیوں کہ مزاج شخصی ہوتا ہے لیکن
انھوں نے اس کے بعد بھی شاعرانہ مزاج کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ اول لطیف ترین،
دویم حیرت انگیز اور سویم میانہ۔ اسی تقسیم کی بنیاد پر انھوں نے شاعری کے تین پیرایہ اظہار
کا انکشاف کیا۔ اول لطیف ترین پیرایہ اظہار (सुकुमार-मार्ग) دویم تجرب آمیز پیرایہ اظہار
(मध्य-मार्ग) اور سویم میانہ پیرایہ اظہار (विचित्र-मार्ग) اب سوال اٹھتا ہے کہ تینوں
پیرایہ اظہار میں سب سے بہتر پیرایہ کونسا ہے ؟

گنٹک کا خیال ہے کہ تینوں پیرایہ اظہار دلکش اور اچھوتے ہیں لیکن ان میں فرق صرف دلاویزی کے تخصّص کا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کیوں کہ محسوسات کی روایتی مشق سے معذب دل والے ہر شخص کے پاس اپنے مزاج کے مطابق ہی علم اور مشق کا خزانہ ہوتا ہے۔ علم اور مشق کی کامیابی مزاج کے اظہار پر ہی منحصر ہوتی ہے۔ مزاج سے ہی علم اور مشق کی نمونہ پذیری ہوتی ہے اور یہ بھی ایک سچائی ہے کہ علم اور مشق سے ہی مزاج کو بالیدگی ملتی ہے۔ جس طرح چند رکات میں (چند کاंत مणि) چاند کی روشنی کے لمس سے ہی قطری طور پر پانی بہانے لگتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ اچھاریہ گنٹک نے مزاج کا استعمال ایک وسیع معنی میں کیا ہے۔ شاعر کے شخصی مزاج کے سبب شعر کی داخلی اور خارجی تہذیب و ترتیب کا تخصّص کس شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے؟ یہی گنٹک کا موضوع گفتگو ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ لطیف ترین سے کیا مراد ہے؟ گنٹک نے ایک مثال کے ذریعہ بتایا ہے کہ لطیف ترین پیرایہ اظہار کھلے ہوئے گلشن کی طرح ہے۔ اس پیرایہ اظہار کے دھنی شعرا و نثر نگار کے شدیدائی بھونروں کی طرح ہیں۔ گلشن سے خوشبو، لطافت اور حسن کی رنگارنگی مترشح ہوتی ہے اور بھونرے سے شاعر کی قوتِ انجذاب قبول ظاہر ہوتی ہے۔ اس لیے لطیف ترین پیرایہ اظہار (سوکمار—مارگ) اشرفیہ عناصر سے مزین پیرایہ اظہار ہے۔ خود گنٹک فرماتے ہیں :-

सुकुमार्य माभिजात्यं

دکر وکرت جیوتم ॥ ۹ ॥

اس طرح گنٹک نے لطیف ترین اظہار کی خصوصیات پر یوں روشنی ڈالی ہے۔

(ا) دائمی محسوسات سے تہذیب یافتہ اور فطری صلاحیت سے نمونہ پذیر ہونے والا، نیز

آورد سے پاک اظہار۔

(ب) سادہ اور پرکار اظہار۔

(پ) سادہ اور مبالغہ آمیز اظہار۔

(ت) صاحب ذوق میں قلبی مکالمہ (من: संवाद) اور محسوسات کی اہمیت کا ادراک کرانے

میں کامیاب اظہار

(ط) فی البدیہہ تخلیق جس میں بغیر کسی محنت کے دلاویزی آجائے۔ (آمد کا نتیجہ)
ظاہر ہوا کہ لطیف ترین اظہار کو اپنانے والی شعری تخلیق، اشراقیہ مزاج کے
شاعر کے محسوسات کا دلاویز اظہار ہے، جو کہ ہر طرح کے آورد سے پاک ہوتا ہے۔

کنٹک نے تخیل آمیز پیرایہ اظہار (مافیہ-مافیہ) کے بارے میں فرمایا کہ یہ پیرایہ
اظہار، برہنہ شمشیر کی دھار پر ننگے پاؤں چلنے والے شخص کی طرح ہے۔ شمشیر کی دھار پر
چلنا صرف دشواری ہی نہیں بلکہ مخلصوں، دلیری اور ہوشیاری کا متقاضی ہے۔ معلوم ہوا کہ
تخیل آمیز پیرایہ اظہار میں بھی نسبتاً زیادہ دشواری ہے۔ کیوں کہ اس میں معجز بیانی اور
پیچیدگی (وکریتا) دونوں اپنے پورے جاہ و شہم کے ساتھ تجلی ریز رہتی ہیں۔ حیرت انگیز
(وچیت) سے کنٹک کی مراد تخیل آمیز پیچیدہ اظہار (وچیت-وچیت) سے ہے۔ ایک تو دو کو کرت
یعنی پیچیدہ اظہار، اس پر بھی حیرت انگیز پیچیدہ اظہار اپنے آپ میں بہت اہم ہے۔ ظاہر ہے کہ
کنٹک شعری تخلیق کے سب سے زیادہ طلسمی انداز کی تشریح کرتا چاہتے ہیں۔ یہاں وہ اس
پیرایہ اظہار کی دو شناختیں بھی بتاتے ہیں۔

اول یہ کہ فطری صلاحیت کی اولین نمونہ دہی میں ہی لفظ اور معنی کے اندر سے ہی
پیچیدگی کا ارتقائش ہوتا ہے۔ دویم یہ کہ اس طرح خلق ہونے والے اظہار میں اور اک معنویت
کثیر الجہت ہوتا ہے۔

اس طرح ظاہر ہوا کہ حیرت انگیز پیرایہ اظہار کی یہ دونوں خصوصیات تخلیق کی اسانی
قوت کی نمائندگی کرتی ہیں۔ گہری معنویت، اعجاز آفرینی اور جمال آفریں لفظیات کی موجودگی،
اس پیرایہ اظہار کے لازمی عناصر ہیں۔ ان تینوں عناصر کی متناسب موجودگی بظاہر ہمیں یہ
سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کنٹک تخلیق کو شعوری طور پر سمجھنا چاہتے ہیں۔ مگر کنٹک جیسا کہ ہم
پہلے بھی عرض کر چکے ہیں کہ آورد اور مصنوعی پن سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے اور اس نکتے کی وضاحت
یوں کرتے ہیں کہ حیرت انگیز پیرایہ اظہار کے لیے دو شرطیں بھی لازمی ہیں۔ اول یہ کہ یہ اظہار
فطری شاعر کی اولین کوشش میں نمودار ہوتا ہے۔

دویم یہ کہ شاعر سے جس معنی آفرینی، اعجاز آفرینی اور جمال آفریں لفظیات کی توقع کی جاتی ہے وہ خارجی زیب و زینت نہیں ہے بلکہ منتخب لفظیات میں ہی یہ بھی تینوں عناصر خود بخود درکتے ہیں۔ جس طرح خالق کائنات کی تخلیق میں موجود حسن میں کوئی بناوٹ نہیں ہوتی اسی طرح فطری شاعر کی تخلیق میں بھی جو حسن ہوتا ہے وہ آدر سے پاک ہوتا ہے۔ (دکر وکرت جیوتم ۱۸۸) شاعر کی فطری صلاحیت اور منتخب لفظیات کی روشنی میں کنتک پیچیدہ اظہار کی حیرت انگیزی کے مختلف ہیئتیں تغیرات پر یوں اظہار خیال کرتے ہیں۔

(۱) پیچیدہ اظہار کی حیرت انگیزی بنیادی طور پر غیر موجود منصوبے کے سائے میں پلنے والے اعجاز کی بدولت ہے۔ کنتک کہتے ہیں کہ شاعر صرف ایک ہی انکار کے استعمال سے مطمئن نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک انکار کو اور زیادہ بالیدہ اور مستحکم بنانے کے لیے دوسرے انکاروں کو بھی استعمال کرتا ہے (دکر وکرت جیوتم ۱۸۸) لیکن اس کوشش میں کوئی بناوٹ مترشح نہیں ہوتی یہ کوشش بھی سادہ اور رواں نیز تکلفات سے خالی ہوتی ہے۔ کیوں کہ انکار کی موجودگی صرف شعر کی جمال آفرینی کے لیے ہوتی ہے مطلب یہ کہ انکار کی موجودگی پیچیدہ اظہار کی معنویت کو اور زیادہ واضح کرنے کے لیے ہوتی ہے نہ کہ شعر کی زیب و زینت کے لیے۔

(ب) حیرت انگیز پیرایہ اظہار کا دوسرا تغیر ہے پیچیدگی کلام (وکنت - वैचित्र्य) کنتک فرماتے ہیں کہ بہت سی اشیاء کا بیان قدیم شعراء نے بہت پہلے کیا ہے۔ لیکن فطری شاعر پہلے سے بیان کی ہوئی شے میں بھی اپنی پیچیدہ کلامی کے باعث نیا پن ظاہر کر دیتا ہے۔

(دکر وکرت جیوتم ۱۸۸)

(پ) مترادف الفاظ بھی فطری شاعر کی صلاحیت کے لمس سے الگ الگ مقامات پر الگ الگ اپنی حیرت انگیز معنویت کے ساتھ جلوہ افروز ہوتے ہیں۔

(ت) کنتک چوتھے تغیر کو مجازی حیرت انگیزی کا نام دیتے ہیں۔ عام طور پر دال اور

مدلول کے باہمی تفاعل سے ہی مجازی معنی (व्यंग्यार्थ) کا ادراک ہوتا ہے۔ کنتک یہ

فرماتے ہیں کہ لفظی تفاعل سے الگ مجازی معنی کی منو پذیر ہی مجازی حیرت انگیزی (प्रतीयमान - वैचित्र्य) ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ دراصل یہ مجازی حیرت انگیزی معنی نہیں ہے

بلکہ مجازی معنی کے اندر موجود مجازی تفاعل ہے۔

(ط) کنتک پانچویں تغیر کو جذبے کی حیرت ناکگی کا نام دیتے ہیں۔ ایک مطابق اشیاء کا کیفیت آمیز اظہار ہی جذبے کی حیرت ناکگی ہے۔ یہاں شاعر کی نگاہ جذبے یا اشیاء کی ظاہری ساخت تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ ان کے اندر موجود کیفیت کو ظاہر کرتی ہے شعری تخلیقیت آمیز اظہار کے سبب ہی اس میں لطیف حیرتناکی نمود پذیر ہوتی ہے۔ اس حیرت ناک پیرایہ اظہار کو آندردہن دھون کے حوالے سے 'رس دھون' اور 'النکار دھون' کہتے ہیں۔ کنتک نے تیسرے پیرایہ اظہار کو میانہ پیرایہ اظہار (میانہ—میانہ) کہا ہے۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں شعری تخلیق کے دو پیرائے ہیں۔ اول لطیف ترین دویم حیرناک اور یہ دونوں بھی شاعر کے مزاج کے مطابق ہی معرین وجود میں آتے ہیں۔ ان دونوں کی آمیزش سے پیدا ہونے والے پیرایہ اظہار کو ہی میانہ پیرایہ اظہار کہا جاتا ہے۔

دکر وکتو جوتم واپا वैचित्र्यं सौकुमार्यं मांच यत्र संकीर्णं तागते

ظاہر ہوا کہ کنتک کے پیرایوں کی وضاحت شعری لفظیات کی اشرافیہ شکل، پیچیدہ اظہار اور ان دونوں کی متناسب امتزاجی شکل کے ضمن میں ہے۔ وہ صنائع پر زور دیتے ہیں مگر اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ صنائع کی موجودگی سے شعریات اور معنویت پر کوئی حرف نہیں آنا چاہیے۔ دراصل صنائع شعریات کا ہی حصہ ہیں اور ان دونوں کا متناسب امتزاج بھی آمد کا متقاضی ہے۔

اوپر جو تشریحات پیش کی گئی ہیں وہ کنتک کے پیچیدہ اظہار سے متعلق خیالات سے تعلق رکھتی ہیں۔ کنتک نے وکر وکت کی اقسام پر بھی روشنی ڈالی ہے جن پر ہم اظہار خیال کریں گے۔

کنتک نے شعری عمل کی چھ مخصوص اقسام بتائی ہیں۔

(i) حرفنی بندش والی پیچیدگی (वर्णा विन्यास—वक्रता)

(ii) اجزائی بندش والی پیچیدگی (पद—विन्यास—वक्रता)

(iii) لاصقی بندش والی پیچیدگی (प्रत्यय—वक्रता)

(v) جملے سے متعلق پیچیدگی (واک्य-وکرता)

(vi) سیاق و سباق سے متعلق پیچیدگی (پ്രकरण-وکرता)

(vii) منظم شاعری سے متعلق پیچیدگی (प्रबन्ध-वक्रता)

ان اقسام پر ہم الگ الگ روشنی ڈالیں گے۔

۱۔ پہلی پیچیدگی حرفی 'بندش' والی پیچیدگی کہلاتی ہے۔ شاعرانہ لفظیات کی سب سے

چھوٹی اکائی حرف ہے اور اس کی مخصوص ترتیب نیز اس سے نمونے والی پیچیدگی ہی حرفی

ترتیب والی پیچیدگی کہلاتی ہے۔ اس کے اندر کثکث نے قدماء کے ذریعہ بتائی گئی

تجنیس (انوسراس) اسلوب (ریت) وغیرہ کو شامل کر لیا ہے۔ ساتھ ہی آچاریہ اُدبھٹ

(आचार्य उद्भट) نے جن تین اسالیب مثلاً پرش (परुषा) اپ ناگرکا (उपनागरिका)

اور گرامیا (ग्राम्या) کی وکالت کی تھی انھیں بھی کثکث نے حرفی بندش سے متعلق پیچیدگی

میں قبول کر لیا اور اسی کے ساتھ انھوں نے آچاریہ رُدرٹ (रुद्रट) کے بتائے ہوئے

اسالیب یعنی مَدھرا (मधुरा) پردڑھا (प्रौढा) پرش (परुषा) کَلِتا (ललिता) اور

بھدرا (भद्रा) کو بھی شامل کر لیا اس طرح انھوں نے اس پیچیدہ اظہار کو بہت وسیع

کر دیا۔ حرفی بندش ویناس-वर्ण کے بارے میں بظاہر یہ سوال اٹھتا ہے کہ شعوری طور پر

اگر حرفی بندش رکھی جائے گی تو اس صورت حال میں یہ عمل کیا خالص تکنیکی نہ ہو جائے گا؟

اور کیا اس سے شاعری مجرد نہیں ہوگی؟ کثکث اس سلسلے میں کہتے ہیں کہ حرفی

بندش کا طمس تو ایسا ہونا چاہیے جس میں شاعر کے محسوسات غالب مقدار میں موجود ہوں۔

ظاہر ہے کہ اس سے حرفی بندش صرف تکنیکی نہیں رہے گی۔ اس لیے کثکث نے اس پیچیدگی

کے لیے کسی شرطیں بھی وضع کیں۔

۲) اس اظہار میں رس آمیز موزونیت (प्रस्तुतौचित्यशोभिने - وکر وکت میو تم ۲) ہونی چاہیے۔

(ii) بغیر کسی ذہنی تحفظ کے سادہ حرفی بندش ہونی چاہیے۔

(iii) بقیع لفظیات سے اجتناب

(iv) جدت آمیز تراکیب۔

(۷) حرفی بندش فطری محسوسات سے مزین ہوتی ہے۔

ظاہر ہوا کہ اس اظہار میں مستیقی آمیز صوتی آہنگ اور نازک نیز جمال آفریں لفظیات کا استعمال ہوتا ہے۔ کثرت نے حرفی بندش والی پیچیدگی کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

(i) ایک حرف کا کسی بار ظاہر ہونا

(ii) دو حرفوں کا کسی بار ظاہر ہونا

(iii) کئی حرفوں کا کسی بار ظاہر ہونا

ظاہر ہے کہ ان تینوں میں تخفیف کی ہی کارفرمائی رہتی ہے۔ مثالیں یوں پیش کی جا رہی ہیں۔

(i) ایک حرف کا کسی بار ظاہر ہونا

مثال - اصالتِ کل امامتِ کل سیادتِ کل امارتِ کل
حکومتِ کل ولایتِ کل خدا کے یہاں تھائے لیے۔ مولانا احمد رضا خاں صاحب
اس نعتیہ شعر میں دونوں مصرعوں میں 'ت' کی تکرار کتنی خوش آہنگ ہے۔

(ii) دو حرفوں کا کسی بار ظاہر ہونا

مثال - جنناں میں چین، چمن میں سمن، سمن بیچ بن کا پھل میں دلہن
سزائے محن پہ ایسے منن، یہ امن و امان تھائے لیے۔ مولانا احمد رضا خاں صاحب
اس نعتیہ شعر میں 'م'، 'ا' اور 'ن' کی بار بار تکرار نہ صرف یہ کہ خوش آہنگ ہے بلکہ اپنے دامن میں
معنی کا ارتعاش بھی رکھتی ہے۔

(iii) تین حرفوں کا کسی بار ظاہر ہونا

مثال - یہ شمس و قمر یہ شام و سحر یہ برگ و شجر یہ باغ و دھڑ
یہ تیغ و سپر یہ تاج و قمر یہ حکم رواں تھارے لیے۔ مولانا احمد رضا خاں صاحب
اس نعتیہ شعر میں 'ش'، 'س'، 'ا' اور 'ر' کی تکرار میں بھی دلآویزی اور معنی کا ارتعاش موجود ہے۔
اوپر کی مثالیں میں نے مولانا احمد رضا خاں بریلویؒ کے نعتیہ مجموعے 'خدا کی بخشش' کے حصہ دوم میں شامل ایک طویل نعتیہ غزل سے پیش کی ہیں۔ اس طرح کی مثالیں اردو
شاعری میں کم ہیں۔ ہاں یہ مثالیں سنسکرت میں دافر تعداد میں مل جائیں گی۔ بہر حال اردو کے

قارئین کے لیے وہ مثالیں پیش کرنا مفید اس معنی میں نہیں ہے کہ ان کا براہ راست تاثر حاصل کرنا ان کے لیے ممکن نہیں ہے لیکن میں ایک مثال برج بھاشا کے ایک خوش گو شاعر پدماکر کی ایک مشہور تخیلیت جو کہ موسم بہار (صسنت) کی تعریف میں ہے۔ پیش کر رہا ہوں۔

کولن میں کیل میں کچھانن میں کنبن میں
کیا رن میں، کرن، کلین، کلکنت ہے

کہیں پدماکر، پر اگن میں پان ہو میں
پانن میں پیک میں پلاسن نگنت ہے

دواریں رشان میں دُنی میں دیش دیش میں
دیکھو دیپ دیپن میں ریت رکت ہے

بیستھن میں برج میں نوین میں بیلن میں
بنن میں باگن میں بگر بوسنت ہے

۲۔ اجرائی بندش والی پیچیدگی (پد-ویناس-وکرता)
سنسکرت زبان میں پد، اکی تخلیق مادہ اور لاحقہ کے اتصال (پ്രकृति-
प्रत्यय-संयोग) سے ہوتی ہے۔ اس پیچیدہ اظہار کو کشک نے آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

(i) روایتی تحریر آمیز پیچیدگی (रुढ़ि-वैचित्र्य-वक्रता)

(ii) مترادف پیچیدگی (पर्याय-वक्रता)

(iii) مجازی پیچیدگی (उपचार-वक्रता)

(iv) صفتی پیچیدگی (विशेषण-वक्रता)

(v) خفی پیچیدگی (संवृत्ति-वक्रता)

(vi) ایجاز آمیز پیچیدگی (वृत्ति वक्रता)

(vii) جنس سے متعلق تحریر آمیز پیچیدگی (लिंग-वैचित्र्य-वक्रता)

(viii) فعل سے متعلق تحریر آمیز پیچیدگی (क्रिया-वैचित्र्य-वक्रता)

یہ سبھی ذیلی اقسام، سنسکرت زبان کی مخصوص تہذیب کے مد نظر پیش کی گئی

ہیں اور اس لیے ان کی مثالیں بھی سنسکرت شاعری میں آسانی سے مل جاتی ہیں۔ بہر حال ان کے بارے میں الگ الگ اظہار خیال بھی ضروری ہے۔ روایتی تحیر آمیز پیچیدگی میں لفظ 'روڑھ' (रुढ़) سے مراد بڑے شہور عام اور روایتی لغوی معنی، اس اظہار میں کسی روایتی لغوی معنی کو کسی دوسرے فلسفاتی معنی میں منتقل کر دیا جاتا ہے، ٹھیک اس طرح 'جس طرح آئندہ دھن نے اپنی آرتھکانتہ سنسکرمیت و اچیدہ دھوون (अर्थान्तर-संक्रमित-वाच्य-ध्वनि) میں پیش کیا ہے۔

مثال - وسیع جنتوں میں

سبز لذتوں کے سلسلے

خدا نے برتر و بزرگ

سب کی مغفرت کئے - حشر کی صبح درخشاں ہو۔ عادل منصوری ص۔ ۳۰

یہاں لفظ 'سبز' کا مشہور عام معنی یا روایتی معنی تو ہر اے ہے لیکن اس لفظ کا تعلق وسیع جنتوں میں لذتوں کے سلسلے سے ہے۔ سبز لذتوں کی ترکیب نے مصرع کو کہاں سے کہاں بہنچا دیا ہے۔ مترادف پیچیدگی (पर्याय-वक्रता) میں دراصل مترادفات کو فصاحت کے نقطہ نظر سے استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو میں اسے شبلی نے انیس کے حسب ذیل مصرعوں کے ذریعہ واضح کیا ہے۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبز ہوا

*

*

*

شبم نے بھر دیے تھے کوڑے گلاب کے

ان دونوں مصرعوں میں 'اوس' اور 'شبم'، ہم معنی ہیں مگر فصاحت کا تقاضا یہی تھا کہ پہلے والے مصرعے میں 'اوس' اور دوسرے والے مصرعے میں 'شبم' کا استعمال ہو۔ اگر 'اوس' کی جگہ 'شبم' اور 'شبم' کی جگہ 'اوس' رکھ دیا جائے تو فصاحت غارت ہو جائے گی۔ بات یہ ہے کہ ہر لفظ کا اپنا ارتعاش ہوتا ہے۔ اس کی اپنی روح ہوتی ہے اس لیے اظہار کے عمل کے دوران، شاعر کا تخلیقی شعور، موقع اور محل کی مناسبت سے

موزوں لفظ کا انتخاب کرتا ہے۔

مجازی پیچیدگی (وکرता—उपचार) میں غیر موجود (अप्रस्तुत) نظام کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ موجود اور غیر موجود میں صرف نام کی مماثلت ہوتی ہے لیکن اس نام کی مماثلت کی بنیاد پر ہی استعاروں (रूपकों) کا استعمال ہوتا ہے۔ موجود اور غیر موجود (प्रस्तुत) کی جڑی مماثلت میں کوئی زمانی یا مکانی رکاوٹ نہیں پیدا ہوتی؛ کیوں کہ کنٹک نے ان میں جس تفریق بعید (दूरान्तर) کا سوال اٹھایا ہے وہ صرف اور صرف فطری یا مزاجی ہے (دکر وکرت جیوتم—१/१)۔ شے کی فطرت یا اس کے مزاج کے لحاظ سے تفریق بعید کی تین اقسام بتائی گئی ہیں۔ پہلی ہیئت (पूर्त) اور غیر ہیئت (अमूर्त) دوسری سیال (द्रव्य) اور ٹھوس (घन) تیسری جاندار (चेतन) اور بے جان (अचेतन) ان تینوں کے بارے میں دکر وکرت جیوتم کی ۱۱/۱ ورت میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ ان میں ذرا سی مماثلت کی بنیاد پر ایک شے کی صفت کا دوسری شے پر اطلاق کرنے کی بے شمار مثالیں خلق ہو سکتی ہیں۔ اور اس طرح نمونہ دہر ہونے والے ترتیبی تغیر کے اتصال (संयोजन—क्रमचय) جسے انگریزی میں Permutation-Combination کہا جاتا ہے، سے مجازی پیچیدگی کی بیشمار شکلیں خلق ہوتی ہیں۔

مثال۔ شجرِ چرخِ گم اسیل سیہ کی رُو میں

خسِ مہتاب، کفِ موجہٴ ظلمات میں ہے

۔ زیب غوری (چاک ص ۱۰۸)

صفتی پیچیدگی (وکرता—विशेषण) میں حوالے، سیاق و سباق، کیفیت، شے اور فطرت وغیرہ کے مطابق صفت کے استعمال کی اہمیت ہے۔ کنٹک نے بانگِ دہلی یہ اعلان کیا کہ موجود موزونیت (प्रस्तुतचित्य) سے آمیز صفتی پیچیدہ اظہار، ہی شاعری کی جان ہے۔ کیوں کہ اس کے ذریعہ ہی رس کی ترسیل ہوتی ہے سبب یہ ہے کہ مناسب صفت کے استعمال سے شعری شے کا حسن دو بالا ہو جاتا ہے۔ موزوں صفات کے ذریعہ ہی

شاعری کے مختلف معانی، پیکر اور محسوسات نیز تاثرات کی موحلیں دم پذیر ہوتی ہیں۔
مثال —

اُداسی کے پیلے درختوں کی شاخوں سے چپکے ہوئے
سبز پتوں میں تیرا تجسس

کنویں کے اندھیرے کی بھگی ہوئی
جامنی آنکھ کی گول چکنائی کے
سرخ خوابوں کے اندر
جواں لمس کے ایک جنگلی کبوتر کے
پھیلے ہوئے پر، افق کو چھویں گے

کوئی مریں ہاتھ ٹھنڈی ہوا میں
مجھ اپنی جانب بلائے گا لیکن
مجھ خوف ہے تیرا سیلا تجسس
سمندر پہ پھیلی ہوئی سورجی شام کی سیڑھیوں سے
تجھے خود کشی کی طرف لے نہ جائے۔

— عادل منصور (مشر کی صبح درخشاں ہوتی)

خفی پیچیدگی (سंवृत्ति-वक्रता) ایک پوشیدہ شعری عمل ہے، وہ عمل جو بامعنی اور
مبالغہ آمیز ہوتا ہے۔ کسی آنکھ اور تحریر امتشا کو اخفا میں رکھنا ہی اس اظہار کی
ادلین شرط ہے۔ اس اظہار میں منمیر (सर्व नाम) وغیرہ کا غلاف ڈال کر علامتی بنادینا
ہی اس اظہار کی خصوصیت ہے۔ اس کی بھی بے شمار اقسام کی جاسکتی ہیں۔ لیکن
کشک نے چھ اقسام پر اظہار خیال کیا ہے۔

۱) خوب صورت شے کا بیان نہ کرنا، بلکہ شاعری میں ایک طلسمی فضا بھی قائم

کر نام مقصود ہو تو وہاں خفی پیچیدگی کا سہارا لیا جاتا ہے۔

مثال - بے تکلم آنکھ ہے اور بے بصارت ہے زباں
پھر بھلا اوصاف ہوں کیسے بیاں اس حسن کے

عنبر بہرائچی (مہا بھشکرمین ص ۵۸)

(ii) نازک حرکات کی اثر پذیری کا بیان خفی پیچیدگی کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔

مثال - پھول باسی ہو گئے ہیں
لمس کی شدت سے تھک کر
ہاتھ جھوٹے ہو گئے ہیں

- عادل منصور (حشر کی صبح درخشاں ہوئی)

(iii) ماورائی تجربے سے حاصل شدہ شے کے طلسماتی اظہار کے لیے خفی پیچیدگی سے کام
لیا جاتا ہے۔

مثال - میں نے دیکھا تھا سہارے کے لیے چاروں طرف
کہ مرے پاس ہی اک ہاتھ بھنور سے نکلا

- زیب غوری (چاک ص ۱۷۹)

(iv) کسی دوسرے کے تجربے سے حاصل ایسی شے، جس کا بیان ممکن نہ ہو اس کو
اشاروں میں بیان کرنے کے لیے خفی پیچیدگی کا سہارا لیا جاتا ہے۔

مثال - کون تھا وہ خواب کے ملبوس میں لپٹا ہوا
رات کے گنبد سے منکھہ اکریٹ آئی صدا

۲۲۹
- عادل منصور (حشر کی صبح درخشاں ہوئی)

(۲) بیان کے احاطے میں نہ آپانے والی شے (اپنے تجربے میں) کے ادراک کے لیے
خفی پیچیدگی کام آتی ہے۔

میرے پیچھے دوڑتے قدموں کا اتنا شور ہے

رگڑ کا آئینہ خالی ہے رستوں کو دہرائے

(vi) شے کے مزاج یا تحقیر آمیز بیان کے لیے خفی پیچیدگی کا استعمال ہوتا ہے۔

مثال - چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد

آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے (غالب)

ظاہر ہوا کہ زبان ہی اظہار کی بنیاد ہے اور یہی خفی پیچیدگی کا ذریعہ بھی ہے۔
زبان سے ہم علی اور خفی دونوں اظہار کا نام لیتے ہیں (آند و دھن کا تصور بھی یہی ہے) لیکن
جہاں تک شعری زبان کا تعلق ہے تو وہ سراسر خفی پیچیدہ اظہار ہے۔

ایجاز آمیز پیچیدگی (صفت-وکرता) سے مراد کثک کی نظروں میں سہاس
یعنی بندش میں ایجاز کی موجودگی ہے۔ یہ ایک ایسی نشی اور شعری صنعت
ہے جو سنسکرت ادب میں عام تھی۔ ہندی شاعری میں یہ صنعت فروغ نہیں پاسکی لیکن اسکی
شائیس فارسی اور اردو میں بھی کافی موجود ہیں۔ لیکن فارسی اور اردو میں دانستہ اس صنعت پر
اتنا کام نہیں ہوا جتنا کہ سنسکرت میں۔ بات یہ ہے کہ ہر زبان کا اپنا مزاج اور تہذیب
ہوتی ہے۔ اس لیے ضروری نہیں کہ کسی زبان میں باقاعدہ فروغ پائی ہوئی صنعت دوسری
زبان میں بھی اسی طرح فروغ پا جائے۔ مثال کے طور پر ہندستان میں صنعتِ عاطلہ، صنعتِ
فوقانیہ اور صنعتِ تحتانیہ؛ اردو، فارسی اور عربی میں ہی ملتی ہیں ہندستان کی دوسری زبانوں
میں نہیں۔ وجہ ہے کہ ان زبانوں میں عربی، فارسی اور اردو کی طرح نقطہ دار حروف نہیں پائے جاتے۔

جنس سے متعلق تجرید پیچیدگی (لینگ-वैचित्र्य-वक्रता) میں جنس کے مناسب استعمال
سے کلام میں دلآویزی آجاتی ہے۔ ہر لفظ کی جنس پہلے سے ہی متین رہتی ہے لیکن جب مقبول عام
جنس سے الگ کسی لفظ کی جنس تبدیل کر دی جاتی ہے تو کلام میں دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔

کثک نے اس کی تین اقسام بتائی ہیں۔ اول یہ کہ جب مختلف جنس والے مشبہ اور مشبہ بہ کو ایک ہی
جنس میں اگر استعمال کیا جائے تو اس جنس سے متعلق پیچیدگی کو سمانا دھکرنیہ (समानाधिकरण)

یعنی مساوی ظرفی (Equal Locative) کہا جاتا ہے۔ دویم یہ کہ جب کسی مخصوص

زیب و زینت اور لطافت کے لیے مذکر کو مونث کی طرح استعمال کیا جاتا ہے اور

کسی جنس کا تعین اور استعمال کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں اقسام میں جنس کا استعمال صرف و نحو کو مد نظر رکھتے ہوئے نہیں کیا جاتا، بلکہ شاعر اپنے جذبات اور محسوسات کی روشنی میں کسی لفظ کی جنس کا استعمال اعجاز آمیز طریقے سے کرتا ہے۔

فعل سے متعلق تجرید پسندگی (کریا-वैचित्र्य-वक्रता) میں شاعر فعل کا استعمال کچھ اس

طرح کرتا ہے کہ فعل سے فاعل (कर्ता) یا Nominative دل آویز ہو جاتا ہے یا کبھی ایسی صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ فعل فاعل میں جذب ہو جاتا ہے۔ دراصل سنسکرت زبان میں حرف کے بعد جو سب سے اہم عنصر ہے وہ جزو یا رکن (पद) ہے جو کہ کئی حروف کے اتصال سے بنتا ہے۔ سنسکرت میں جزو یعنی پد کی دو شکلیں ہیں۔ اول سُفَتْ (सुबन्त) یعنی اسمی جزو (संज्ञा-पद) دوم مَدَنْت (तिङन्त) یعنی فعلی جزو۔ اسمی جزو کا اولین حصہ پرتیاک

(प्रतिपादक) کہلاتا ہے۔ اور مَدَنْت (तिङन्त) کا اولین حصہ دھات (धातु) یعنی ماخذ

کہلاتا ہے۔ سنسکرت میں تمام اسماء یا تو فعلوں سے براہ راست نکلے ہیں یا بالواسطہ نکلے ہیں۔ براہ راست ماخذ (धातु) سے نکلنے والے اسماء کو کِردَنْت (कृदन्त) کہا جاتا ہے اور

بالواسطہ یعنی جو خود تو اسموں سے نکلے ہیں لیکن ان کے یہ اسمی ماخذ (धातु) فعلی ماخذوں سے نکلے ہیں، انھیں مَدَنْت (तिङन्त) کہا جاتا ہے۔ ان دونوں کو ہی مشتقاتِ اولیہ اور مشتقاتِ ثانیہ بھی کہا جاتا ہے۔ سنسکرت میں اصل لفظ کو پرکرت (प्रकृति) کہا جاتا ہے۔

جس میں لاحقے کے اتصال سے بامعنی جملہ وجود میں آتا ہے۔ جزو کے دونوں حصے یعنی اصل لفظ (मूल-शब्द) اور لاحقے عام بول چال میں بھی استعمال ہوتے ہیں لیکن ان کا مخصوص استعمال

شاعری میں اعجاز کی تخلیق کرتا ہے۔ جزو کی پیچیدگی پر ہم پہلے ہی اظہار خیال کر چکے ہیں یہاں فعل سے متعلق پیچیدگی کی بھی کئی قسموں پر اظہار خیال کیا جائے گا۔

اول یہ کہ فاعل (कर्ता) کے لیے ایک ہی صورت حال میں کئی افعال ممکن

ہیں۔ لیکن ان میں جو سب سے زیادہ قریب فعل ہے، اسی کا حیرتناک اظہار فعل سے متعلق

پیچیدگی کہلائے گی اور اسی کو کُنْشَک کر تَنْتیت رنگنوم (कतु रत्नंतरंगत्वं) (وکر دکت جیوتم پٹ) کہا ہے۔

مثال۔ معشوقہ نے جب یہ سوال کیا کہ وہ گھونگھٹ میں کیسی لگتی ہے تو عاشق نے جواب میں اسے آغوش میں بھر لیا۔ یہاں فاعل یعنی معشوقہ اور فعل یعنی آغوش میں بھرنا میں بہت زیادہ قرب ہے۔

دویم یہ کہ جب فاعل کی فطرت کے برعکس فعل کا نتیجہ برآمد ہوتا ہے تو جس چیز تک پیچیدگی کی نو پذیری ہوتی ہے اسے کشاکش کہ ترا نتر و چتر تا (कर्चा तर-विचित्रता) کہتے ہیں۔ مثال۔ خیال میں ترا کھلنا مثال بندِ قبا

مگر گرفت میں آنا تو راز ہو جانا - عرفان صدیقی

تنہا نہیں رہ پاتا صحرا میں بھی دیوانہ
جب خاک اڑاتا ہے عالم نظر آتا ہے - زیب غوری

سوم یہ کہ بعض مقامات پر متعلق فعل (क्रिया-विशेषण) کا استعمال اس طرح کیا جاتا ہے کہ شعر کا سارا احسن اسی کے سبب متعین ہوتا ہے۔

مثال۔ تیرگی کی بھی کوئی حد ہوتی ہے آخر میاں
سرخ پرچم کو جلا کر ہی ابالا کر دیا - عادل منصوری
چہارم یہ کہ مماثلت کے سبب کسی دوسری شے کی خصوصیت کا فاعل میں اطلاق کر دینا اطلاقی دلاویزی (उपचार-मनोज्ञता) کہلاتی ہے۔

مثال۔ کسی نے دیکھے ہیں پت جھڑ میں پھول کھلتے ہوئے
دل اپنی خوش نظری میں دوا نہ ہو گیا ہے

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۳۲)

پنجم یہ کہ فعل کے تفاعل میں ابہام پیدا کر کے جس دلاویزی کو خلق کیا جاتا ہے اسے فعلی ابہام (कर्म-दि-संवृत्ति) کہتے ہیں اور یہ فعلی تخیل یا پیچیدگی کی پانچویں قسم ہے۔

مثال۔ پل بھر کو اگر میں سو جاؤں تو سارا زہر کا ہو جاؤں
ترا کالا جنگل ناگ بھرا مری جلتی آنکھیں جاگ بھری

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۳۲)

۳۔ لاحق پیچیدہ اظہار (پرتی یا پدپارکھ وکرتا)

کنتک نے اس پیچیدہ اظہار کی چھوٹیں بتائی ہیں۔

(۱) زمانی حیرت زائیدگی (کال-وہیتر-وکرتا)

جہاں موزونیت کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کا استعمال اس طرح کیا جائے کہ کلام میں دلاویزی آجائے وہاں پر زمانی حیرت زائیدگی ہوتی ہے۔
مثال۔
مجھے پتہ تھا اک دن لوٹ کے آئیگا تو
رکا ہوا دبیز پہ کیوں ہے؟ اندر آ

راجندرنپندرا بانی (شفق، شجر ص ۸۲)

کل اسی موج میں بہنا تھا تو بہر جانا تھا

جان من باب کوئی سیلاب ادا دھرنے کا نہیں

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۹۵)

(ب) علامات ربط سے متعلق حیرت زائیدگی (کارک-وہیتر-وکرتا)

آچار یہ کنتک فرماتے ہیں کہ عام علامت ربط کا مخصوص علامت کی شکل میں یا مخصوص علامت ربط کا عام علامت ربط میں یا فاعلی (कर्ता) کا مفعولی (کرم) یا آئی (करण) میں یا مفعولی یا آئی کا فاعلی میں استعمال کرنے سے کلام میں حیرت ناک پیدا ہوتی ہے۔

(پ) تعداد سے متعلق حیرت زائیدگی (وچن-وہیتر-وکرتا)

جہاں واحد کے لیے جمع یا جمع کے لیے واحد کا استعمال کر کے کلام میں حیرت ناک پیدا کی جاتی ہے وہاں تعداد سے متعلق حیرت زائیدگی ظاہر ہوتی ہے۔

مثال۔
فصل بہار آئی پیو صوفیو شراب

بس ہو چکی نماز مصلیٰ اٹھاتیے ۔ آتش

(ت) ضمیر شخصی سے متعلق حیرت زائیدگی (پورک-وہیتر-وکرتا)

کنتک کہتے ہیں کہ جہاں دلاویزی کے لیے متکلم (उत्तम-پورک) اور مخاطب

کا مخالف شکل میں استعمال کیا جائے وہاں ضمیر شخصی سے متعلق حیرت زائیدگی (मध्यम-پورک)

طلوع ہوتی ہے۔ مخالف شکل سے مراد متکلم یا مخاطب کی جگہ غائب کا استعمال کیا جائے۔

(ط) گرہ سے متعلق پیچیدگی (उपग्रह—वक्रता)

کنشک فرماتے ہیں کہ جب ماخذ جزو میں سے کسی جزو کا موزوں استعمال کیا جاتا ہے تو وہاں گرہ سے متعلق پیچیدگی ہوتی ہے۔ اس پیچیدگی کی مثال صرف سنسکرت میں ہی ملتی ہے۔

مثال۔ مہاراج دشرتھ نے ہرنوں پر تیر چلانے کے لیے جیسے ہی کمان کی ڈوری کان تک کھینچی انھوں نے ہرنوں کی ڈوری ہوئی سیما بلی آنکھوں کو دیکھا اور انھیں اپنی مشتوق کی شوخ آنکھیں یاد آگئیں اور وہ تیر نہیں چلا سکے۔ کیوں کہ ایسی حالت میں ان کی ہچکی اپنے آپ کھل گئی (رگھو ۸/۹، ماکر وکت جیوتم ۲/۱۰۴)

یہاں ایک جزو بھدرے (विभित्ते) کا مطلب ہے کھل گئی۔ یہاں یہ پیچیدگی ہے کہ صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ مہاراج اگر چاہتے بھی تو تیر نہیں چلا سکتے تھے۔ اصل متن یوں ہے۔

तस्यापरेष्वति मृगेषु शरण मुमुखोः कर्णजन्तिमेत्य विभित्ते
निबिडोऽपि मुष्टिः ।

त्रासातिमात्रचटुलैः स्मरयत्सु नेत्रैः प्रोद्धप्रियानयनविघ्नम
चेष्टितानि ॥

(رث) لاحق پیچیدگی (प्रत्यय—वक्रता)

جہاں ایک لاحقے میں دلاویزی کو افزون کرنے کے لیے کوئی دوسرا لاحقہ

بھی جوڑ دیا جاتا ہے وہاں لاحق پیچیدگی ہوتی ہے۔ (प्रत्यय)

مثال۔ پنی سے کہیو سندھیڑا ہے بھونرا ہے گاگ۔ پدماوت۔ ملک محمد جاسسی
یہاں لفظ سندیس میں 'ڑا' لاحقہ نے لفظی حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ یہ ترکیب
راجستھانی بولی میں بہت پائی جاتی ہے۔ اس مصرع میں 'سندھیڑا' بھی راجستھانی لفظ
ہی ہے۔

کنشک نے جزو سے متعلق پیچیدگی کسی دو قسموں کے بارے میں الگ سے اظہار خیال
کیا ہے؛ جو کہ اس طرح ہیں۔

۱) سابقہ سے متعلق پیچیدگی (उपसर्ग - वक्रता)

یاسک (यास्क) نے سابقہ کو جزو (पद) کا نام دیا تھا لیکن پاٹرن (पाणिनि) نے جزو کو فعل کا حصہ بتایا ہے۔ علماء نے یہ اندازہ لگایا ہے کہ ایسا غالباً انھوں نے اس لیے کیا کہ ویدوں کے زمانے کی سنسکرت میں سابقہ کی ایک آزادانہ حیثیت ہوا کرتی تھی۔ اسی لیے کٹنگ نے سابقہ سے متعلق پیچیدگی پر آزادانہ تشریح پیش کی ہے اور یہ فرمایا ہے کہ کلام میں مستعمل لفظ کے ساتھ جرطے ہوئے سابقہ کی مخصوص موجودگی سے کلام میں دلاویزی آتی ہے اور اسی کو سابقہ سے متعلق پیچیدگی کہا جاتا ہے۔

مثال - یہ آسمان یہ صحرا بے شکن یکوت

سفر میں زیب کہاں چھٹ گیا بدن میرا - زیب خوری - چاک ص ۸۳

اب براہ راست کیجیے آسمان سے گفتگو

کیا ملا ہے کوچہ جانان کے چکر کاٹ کے - شجاع خادو - رشک فارسی ص ۱۳

ادھر کے اشعار میں 'بے شکن' اور 'براہ' میں سابقوں کی موجودگی سے ان اشعار میں سابقہ سے متعلق پیچیدگی ہے۔

۲) نیات و کرات نیات سے مراد ہے وہ جزو جس کی دوسری صورتیں نہ بن سکیں مثلاً آہ، ہائے، ہی، ابھی وغیرہ

جب ایسے جزو کا استعمال کوئی ماہر شاعر اس طرح کرے کہ کلام میں دلاویزی آجائے تو اسے نیات و کرات (निपातवक्रता) کہتے ہیں۔

مثال - چھپا کر رکھ لیے ہیں اپنے محسوسات خود بھی

سمجھ لیجیے کہ ہم نے رکھ لیا ہے دل کے لہزدل

شجاع خادو - رشک فارسی ص ۱۳

کہیں شفق، کہیں یادوں کے سیکر اس سائے

نزد صوب ہی رہی باقی نہ آفتاب رہا

احمد مشتاق - گردِ مہتاب ص ۴۰

۴۔ جملے سے متعلق پیچیدگی یا شے سے متعلق پیچیدگی (वाक्यवक्रतायावस्तु-वक्रता)

کنٹک نے لسانی ساخت کے اعتبار سے اپنے نظریے کو پیش کیا ہے۔ مثلاً پہلے حروف کی پیچیدگی، پھر مادے کی پیچیدگی، پھر لاحقہ کی پیچیدگی اور بعد میں سائبے کی پیچیدگی سے متعلق اپنے تصورات پیش کیے۔ بعد میں جزو سے خلق ہوئے جملے کی پیچیدگی اور آخر میں جملوں سے خلق ہوئے حوالوں اور نظم تخلیق کی پیچیدگی پر اظہار خیال کیا۔

کنٹک فرماتے ہیں کہ بیان کی جانے والی شے دو طرح کی پیچیدگی سے بیان کی جاتی ہے ایک تو فطری طریقے (سہج) سے اور دوسری فن کاری آمیز (آھاویہ) طریقے سے۔

सेषा सहजाहार्य भेद भिन्ना वर्ण नीयस्य वस्तुनो द्वि
प्रकारस्य वक्रता

(دو کرد و کست جو دو قسم ۲)

جاندار شے (वस्तु) دو طرح کی ہوتی ہے پہلی خصوصی (प्रधान) اور دوسری ضمنی (गौण) قدیم ہندوستانی فکر میں خصوصی جاندار اشیاء میں دیوتا اور انسان آتے ہیں۔ ضمنی جاندار اشیاء میں چرند اور پرند وغیرہ آتے ہیں۔ ان میں خصوصی جاندار اشیاء کا بیان ان کے قلبی مسوسات کو لے کر زیادہ اہم ہے۔ جاندار اشیاء کے علاوہ بے جان اشیاء کا بیان بھی رسوں کو محرک کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ قدیم ہندوستانی شعریات کی رو سے جاندار اور بے جان اشیاء کے بیان کے دو مقاصد ہوتے ہیں۔ اول رسوں کے اظہار کے لیے، دویم دھرم، ارست، کام اور موکش یعنی بااخلاق اور پابند نظام زندگی، دولت، جنسی زندگی اور عرفان حقیقت سے متعلق بیان کے لیے۔ فطری طریقہ والی پیچیدگی یعنی (سہج-وکرता) کی مثال یوں ہے۔

چلی ڈگر پر کبھی نہ چلنے والا میں

نئے نئے اونکھے موڑ بدلنے والا میں - راجندر منچند بانی

فنکاری آمیز پیچیدگی سے مراد غیر موجود نظام ہے۔ فطری پیچیدگی (سہج-وکرता)

خداداد ہوتی ہے جب کہ فنکاری آمیز پیچیدگی (آھاویہ) میں تخیل اور فکر کی جولانیاں کار فرما رہتی ہیں۔ لیکن یہاں یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ کنٹک یہاں تخیل کا سو فیصدی عمل قبول نہیں کرتے۔ ان کے مطابق اس میں بھی حقیقت (سہج) رہتی ہے مگر شاعر اس

حقیقت کے ارد گرد ایسی دل آویزی خلق کرتا ہے جو خود بخود سامع کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔

مثال - بہری سنہری خاک ارٹانے والا میں

شفق شجر تصویر بنانے والا میں - راجندر چند ابانی

مختصراً یہ کہ سبھی صنائع معنوی (अर्थी लंकार) فنکاری آمیز پیچیدگی (आहार्य - वक्रता)

کے زمرہ میں آتے ہیں۔

۵۔ سیاق و سباق سے متعلق پیچیدگی (प्रकरण - वक्रता)

سنسکرت میں منظم شاعری مہا کاویہ (Epic) کی شکل میں موجود ہے۔ مہا کاویہ یا رزمیہ

مغربی اور سنسکرت شاعری میں دو طرح کا دستیاب ہے اول کلاسیکی رزمیہ دویم تخلیقی یا ادبی رزمیہ۔

کلاسیکی رزمیہ کے کرداروں اور واقعات کو لے کر جو رزمیہ لکھے گئے انہیں تخلیقی یا ادبی رزمیہ کہا جاتا

ہے۔ آج ہندی میں جو مہا کاویہ یا رزمیہ لکھے جا رہے ہیں وہ تخلیقی رزمیہ ہیں۔ اردو میں

ایک غلط فہمی پھیلی ہوئی ہے کہ رزمیہ میں صرف دلولہ آمیز جنگی کارناموں کا ہی بیان ہوتا

ہے۔ جب کہ خالص تکنیکی نظر سے رزمیہ میں جنگ وغیرہ کا بیان تو صرف ایک جزو کی حیثیت

ہی رکھتا ہے۔ بہر حال 'پُرکرن' (प्रकरण) سے مراد ہے سیاق و سباق۔ مہا کاویہ کی ابتداء

میں تقسیم ہوتا ہے جنہیں سرگ (सर्ग) یا پرکرن (प्रकरण) کہا جاتا ہے۔ کشتک فرماتے

ہیں کہ باصلاحیت شاعر جب آغاز سے ہی قصے کو جس مقصد سے شروع کرتا ہے اور جس

فنکاری کا مظاہرہ کرتا ہے اسی کو موضوعاتی پیچیدگی کہا جاتا ہے۔ انہوں نے اس پیچیدگی

کی نو اقسام بھی بتائیں۔ جو کہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) کرداروں کے ذریعہ جذباتی صورت حال کا پیچیدہ اظہار (पात्र - प्रवृत्ति - वक्रता)

اس پیچیدگی کے ذریعہ کرداروں کی اہمیت مترشح ہوتی ہے۔ (دکوکت جیوتم ہر)

اس کی ایک مثال کشتک نے کالد اس کی تخلیق 'رگنوش' سے پیش کرتے ہوئے بتایا

ہے کہ کوتس (कौत्स) اپنے گرو نہریش دُریشٹ (महर्षि वरतनु) کو دکتا دینے کے لیے

دولت کے حصول کے لیے مہاراج رگھو (रघु) کے پاس جاتا ہے۔ راجہ رگھو اس کے آنے

سے قبل ہی ایک یگیہ کر چکے تھے اور اپنے پاس کی ساری دولت غزبا اور مساکین کو تقسیم

کر چکے تھے۔ اس وقت ان کے پاس صرف مٹی کے چند برتن ہی بچے تھے۔ ایسی صورتِ حال میں کوئٹس (کوئٹس) کو خالی ہاتھ واپس کرنا بھی ان کی غیرت کے خلاف تھا۔ اس لیے راجہ رگھو نے راجہ کبیر (کبیر) پر حملہ کر دیا اسی رات میں سونے کی بارش سے رگھو کا فانی خزانہ بھر جاتا ہے۔ رگھو خوش ہو جاتے ہیں اور کوئٹس (کوئٹس) کو ضرورت سے کہیں زیادہ دولت دینے کے لیے بار بار گزارش کرتے ہیں۔ لیکن کوئٹس بھی غیرت مند اور اصول کا پکا عالم تھا۔ اس لیے دکشنا میں دی جانے والی دولت کے علاوہ اس نے ایک پھوٹی کوڑی بھی قبول نہیں کی۔ اس طرح دینے والا اور مانگنے والا دونوں بے مثل تھے۔ ساکیت یعنی ایو دھیا کے رہنے والوں کے لیے دونوں قابلِ احترام تھے۔ اصل متن ملاحظہ کریں۔

जनस्य साकेतनिवासिनस्तौ द्वावप्यभूताम अभिवन्द्यसत्त्वौ।

गुरुप्रदेमाधिकनिः स्पृहोऽर्थी नृपाऽर्थि कामावधिकप्रदश्चे॥

(رگھونش ۵، دو کو کوٹ جیو تم ہڑ)

(ب) تخلیقی واقعہ سے متعلق پیچیدگی (उत्पाद्य-कथा वक्रता)

تاریخی واقعہ کے کسی حصے میں شاعرانہ تخیل کے ذریعہ تھوڑا سا تفریق دینے سے پر تہد صلیں دلادیزی آ جاتی ہے۔ اس کی دو شکلیں ہیں۔

(i) غیر موجود کا تصور (अविद्यमान की कल्पना)

کنٹک نے اس کی مثال اہلیکان شاکنتلم (अभिज्ञान-शाकुंतलम्) سے پیش کرتے ہوئے بتایا ہے کہ کالداس نے اپنے تخیل سے رشی درو آسا (दुर्वा सा) کی بددعا کے ذریعہ دشمنیت (दुष्पत्त) کے کو دار کو داغدار ہونے سے بچا لیا ہے۔ دو کو کوٹ جیو تم ہڑ

(ii) موجود میں ترمیم (विद्यमानका संशोधन)

عام طور پر مشہور ہے کہ ماریچ (मारीच) کو مارنے کے لیے رام گئے مگر سنسکرت ناٹک اُداٹ راگھو (उदात्त राघव) میں ماریچ کو مارنے کے لیے لکشمی جاتے ہیں اور سیتا لکشمی کو بچانے کے لیے رام کو بھیجتی ہیں۔

(پ) ذیلی عمل سے پیدا ہونے والے جذبے سے متعلق پیچیدگی (उपकार्यो कारक-भाववक्रता)

جہاں مختلف واقعات باہمی طور پر ایک دوسرے سے تعاون کرتے ہوئے خاص مفہم کو پورا کریں وہاں ایسی پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ (دکر وکت حیوتم ج ۲) مثال کے طور پر اترام چرت کے پہلے باب میں رام کے ذریعہ جن ہتھیاروں کا بیان کرایا گیا ہے پانچویں باب میں کو (لوا) نے انہیں ہتھیاروں کا استعمال کیا ہے۔ ان دونوں میں پہلا واقعہ دوسرے واقعہ کی ذیلی علامت (उपकारक) ہے کیوں کہ دوسرے واقعہ میں قارئین کو ان ہتھیاروں کی حیرت ناکي کے بارے میں پہلے سے ہی علم رہتا ہے۔ یہ دونوں واقعات ڈرامہ کے آخر میں رام اور سیتا دونوں کو دوبارہ ایک دوسرے کے سامنے لاتے ہیں۔

(ست) تنکمراری پیچیدگی (आवृत्तिवक्रता)

کسی ایک سیاق و سباق کو نئے نئے انداز سے کسی بار بار پیش کرنا تنکمراری پیچیدگی کہلاتی ہے۔ اس میں شاعر یا تخلیق کار رسوں اور صنائع بدائع کے ذریعہ تخلیق کو خوبصورت اور قابل توجہ بناتا ہے۔ مثلاً میرا نیس کے مرثی میں جنگ کا بیان بار بار ملتا ہے مگر ہر جگہ الگ الگ رنگ اور انداز ملتا ہے لیکن انقباض محسوس نہیں ہوتا۔

(ط) کسی مخصوص سیاق و سباق سے متعلق پیچیدگی (پراسنگیک—پرکরণ—وکرکاتا)

کسی سیاق و سباق سے متعلق دلاویز بیان ہی اس پیچیدگی کو ظاہر کرتا ہے مثلاً اقبال کی ”مسجد قطیف“ اس ضمن میں اہم نظم مانی جائے گی۔

(ث) سیاق و سباق سے متعلق کیفیت آمیز پیچیدگی (پرکরণ—رسم—وکرکاتا)

جہاں کوئی سیاق و سباق اپنے سے قبل اور اپنے سے بعد کے واقعات سے بظاہر کوئی تعلق نہ رکھتے ہوئے بھی کسی ایک رس کو خصوصی طور پر اختیار کرتے ہوئے دلاویز شکل میں ظاہر ہوتا ہے وہاں یہ پیچیدگی نمودیر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر حضرت محسنؑ کا کوردی کے قصیدے ”مدح خیر المصلین صلی اللہ علیہ وسلم کی تشبیہ کو پیش کیا جاسکتا ہے جس کا مطلع ہے

سمت کاشی سے چلا جانبا متھلا بادل - برق کے کلہو سے پہ لاتی ہے مبالغہ گناجل

اردو کے سارے قصائد کی تشبیہ کو اس ضمن میں مثلاً پیش کیا جاسکتا ہے۔

(ج) غیر اہم لیکن خوبصورت سیاق و سباق کی موجودگی کے ذریعہ خاص انسانوی شے کا

(اظہار—وस्तو—وکرता) (آوانتار)

نائک یا مہاکاویہ میں کسی ایسے ضمنی واقعہ کی شمولیت جس کے سبب اصل قصے میں بالیدگی پیدا ہو جائے۔ مثال کے طور پر مہابھٹشکر میں مادھوی کا کردار بظاہر اصل قصے سے کوئی خاص تعلق نہیں رکھتا مگر اس کی موجودگی سے اصل قصے میں حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

(بیچ) ڈرامے کے اندر ڈرامے سے متعلق پیچیدگی (ناटक—وکرता) (ناटक—وکرता)

ڈرامے کے ایک باب میں ایک ایسے مختصر باب کی تخلیق جس میں ایک باکمال اداکار ایک ناظر کی شکل اختیار کر لیتا ہے ایسی حالت کو ہی ڈرامے کے اندر ڈرامے سے متعلق پیچیدگی کہا جاتا ہے۔

(ح) مختلف سیاق و سباق کا اندرونی ربط (मुखसंध्यादि—विनिवेश—वक्रता)

ڈراموں اور مہاکاویوں میں شامل مختلف واقعات کا باہم مربوط ہونا ہی ایسی پیچیدگی کو ظاہر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر اردو کی مشہور متنیوں گلزارِ نسیم اور زہرِ عشق میں شامل تمام واقعات اندرونی طور پر ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ان میں کہیں بھول نہیں ہے۔

4 - پر بندہ وکرتا (प्रबन्ध—वक्रता)

مہاکاویہ اور ڈراموں سے متعلق شاعرانہ اظہار کو پر بندہ وکرتا (منظم پیچیدگی) کہا جاتا ہے۔ اس کی چھ اقسام ہیں۔

(۱) اصل رس میں تغیر (मूल—रस परिवर्तन)

بنیادی قصے کو دل نشیں بنانے کے لیے اس میں استعمال کیے گئے اصل رس کی جگہ کسی دوسرے رس کا استعمال، مثال کے طور پر دالمیک رامین میں اصل رس 'شانت رس' ہے لیکن اس کی بنیاد پر "اتر رام چرت" نام کے مہاکاویہ میں کرون رس کا استعمال ہوا ہے۔

(ب) مخصوص سیاق و سباق پر قصے کا اختتام

کبھی کبھی ہیر و کوہم دکھانے کے لیے کسی تاریخی واقعہ کے کسی مخصوص حوالے

کے ساتھ ہی قصے کا اختتام کر دیا جاتا ہے۔

(پ) قصے کے درمیان میں ہی کسی دوسرے عمل کے ذریعہ مخصوص عمل کا پورا کیا جانا۔
(ت) ہیرو کے ذریعہ خاص مقصد کے حصول کے ساتھ ہی دوسری ذیلی کامیابیوں کو بھی حاصل کرنا۔

(ط) خاص قصے کا علامتی نام

(دث) قصے کی مماثلت (کथा—साम्य)

یعنی ایک ہی اصل قصے کی بنیاد پر مختلف مہا کادیوں کی تخلیق

کنتک منظم پیچیدگی (प्रबंध काव्य) پر اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جس طرح ایک جیسا جسم رکھنے والے یعنی ایک ہی طرح کے حواس اور جسمانی اعضاء رکھتے ہوئے بھی انسان اپنی صفات کے سبب مختلف نظر آتے ہیں اسی طرح ایک ہی اصل قصے کو اپناتے ہوئے مختلف ناٹک اور مہا کادیر اپنی الگ الگ خصوصیات اور صفات کے سبب الگ الگ شناخت رکھتے ہیں۔
اصل متن یوں ہے۔

कथोन्मेषमानेऽपि वपुषीव निजैर्गुणैः

प्रबन्धाः प्राणिन इव प्रभासन्ते पृथक्पृथक्॥

دکر وکت جیو تم ۵۴

اردو میں منظم شاعری (प्रबंध काव्य) کے نقطہ نظر سے تخلیقی سرمایہ نہیں موجود ہے۔ کہیں تنان کہ مثنوی کو اس زمرہ میں لایا جاسکتا ہے لیکن تاریخی واقعات پر جس طرح فارسی میں مثنویاں لکھی گئیں اس طرح اردو میں تخلیقی مثنویاں نہیں لکھی گئی ہیں۔ اس لیے منظم پیچیدگی (प्रबन्ध—वक्रता) کی مثالیں ہم صرف مراٹھی انیس میں ہی محدود طور پر تلاش کر سکتے ہیں۔

سطور بالا میں پیچیدہ اظہار کی چھ قسمیں اور ان کی ذیلی اقسام پر اظہار خیال کیا

تخلیق کرتی ہیں۔ کنتک سے پہلے کبھی انکار یعنی صنائعِ بدائع کو شاعری کا حسن کہا گیا تو کبھی ریت (ریت) یعنی اسلوب اور دھون (ध्वनि) یعنی صوت کو شاعری کی روح کہا گیا۔ ان تینوں یعنی انکار، ریت اور دھون سے قبل رس کو شاعری کی روح تسلیم کیا گیا تھا۔ کنتک نے ان چاروں نظریات کو اپنے نظریات میں شامل کر لیا۔ چوں کہ اس عمل میں کنتک نے شعری جمالیات کو زیادہ تر لسانی عناصر مثلاً حرف، جزو جملہ، سابقہ، لاحقہ اور مرکب وغیرہ کے ذریعہ پیش کیا ہے اس لیے بظاہر یہی لگتا ہے کہ کنتک نے شاعری کی ظاہری ہیئت پر ہی اظہار خیال کیا ہے اور اس لیے آچاریہ ہم بھٹ (महिमभट्ट) اور آچاریہ دشوناٹھ (दिवनाथ) نے وکر دکت نظریہ کے خلاف اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ کنتک کے نظریات کو ان کے بعد قبول عام نہیں مل سکا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ نامعلوم وجوہ سے ان کی کتاب وکر دکت میوٹم کو نظر انداز کیا گیا۔ صدیوں تک اس کتاب کو علمی مراکز میں پڑھایا نہیں گیا جس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ یہ کتاب اپنی اصلی شکل میں آج موجود نہیں ہے۔ اس کے کمی باب غائب ہیں بہر حال سچائی یہ ہے کہ وکر دکت نظریہ کی خوبیوں کی سبب اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ حالانکہ بعد کے آچاریوں نے اس نظریہ کے بارے میں یہ کہہ کر اس کی تنقید کی کہ یہ صرف شعری ظاہری ہیئت پر ہی اظہار خیال کرتا ہے مگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ آچاریہ کنتک نے صرف ظاہری ساخت کی جمالیات پر ہی روشنی نہیں ڈالی تھی بلکہ انھوں نے رس اور دھون نظریات کے بنیادی اصولوں کو بھی اپنے نظریہ میں جگہ دی تھی یہی سبب ہے کہ جدید دور میں ہندی کے تنقید نگاروں نے وکر دکت نظریہ پر نئے سرے سے غور کرنا شروع کیا اور اسی غور و فکر کے سبب کنتک کے نظریات کا اٹلی کے مشہور حکیم بینڈیٹو کروچے (Benedetto Croce) کے خیالات سے تقابل کرتے ہوئے اپنے خیالات پیش کیے۔ کروچے کے نظریہ اظہار (Expressionism) اور وکر دکت کے درمیان ان علما نے حسب ذیل مماثلتیں پائیں۔

(۱) کنتک وکر دکت یعنی پیچیدہ کلام کو اور کروچے اظہار (Expression) کو شاعری کی روح مانتا ہے۔

(ب) دونوں پیچیدہ کلام اور اظہار کو شاعرانہ عمل، کھنکھار، اکاثر، مانتے ہیں۔

(پ) دونوں شاعری میں تخیل کی اہمیت کو قبول کرتے ہیں۔

(د) دونوں کلام اور اظہار کو غیر منقسم اکائی مانتے ہیں۔

(ث) کشک کا یہ خیال ہے کہ شاعری میں ایک معنی کے ایک ہی لفظ کا استعمال اظہار یا

پیچیدہ کلام کے لیے لازمی ہے۔ مترادفات تو بہت سے ہو سکتے ہیں لیکن مقصود معنی (vivakshit arth) کو ظاہر کرنے والا صرف ایک لفظ ہے۔

(ث) کشک نے شاعرانہ پیرایہ اظہار کی تشریح کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعری جمالیات

کے اظہار کی درجہ بندی نہیں کی جاسکتی۔ ان میں اگر تفریق بھی ہے تو صرف اقسام

کی ہے، جمالیات کی درجہ بندی کی نہیں ہے۔

کر دچے بھی یہ فرماتے ہیں کہ ایک

کامیاب اظہار اور دوسرے کامیاب اظہار میں جمالیات کے نقطہ نظر سے تفریق نہیں

کی جاسکتی؛ کیوں کہ وہ اپنے کامیاب اظہار میں خود مکمل ہیں۔

یہ تو دونوں علما کے نظریات میں پائی جانے والی مماثلتیں ہیں۔ ان دونوں کے

نظریات میں جو فرق ہے وہ حسب ذیل ہے۔

(ا) کر دچے دراصل فلسفی تھا۔ اس لیے اس نے شاعری پر فلسفیانہ بحث کی ہے اور اسی

لیے اس نے صنائع بدائع کو کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ جب کہ کشک ایک

نظریہ ساز ماہر شعریات تھے۔ اس لیے انھوں نے شعر کی ظاہری ساخت

اور معنوی دلاویزی دونوں کو اہمیت دی۔

(ب) کر دچے کے خیال میں جمال اور اس کی تمثیل یعنی اظہار مقصود بالذات ہیں۔

کر دچے شاعری کا مقصد صرف روح کی صفائی ماننا ہے جب کہ کشک کا نظریہ

انبساطِ قلب و روح کو اہمیت دیتا ہے۔ اور اسی لیے وہ انبساط کو جمال کی علت

قرار دیتے ہیں۔ وہ مانتے ہیں کہ معنی کی دلاویزی تبھی ہے جب کہ وہ قاری کو

انبساط آمیز (सहृदय हल्लाकारक) کرنے میں کامیاب ہو جائے۔

(پ) کر دچے فطری محسوسات کو شعری روح ماننا ہے۔ جب کہ کشک پیچیدگی کو فطری

صلاحیت کے ذریعہ سے رم پذیر ہونے والی مان کر شعری عمل کو ہی شاعری کی

روح مانتے ہیں ظاہر ہے کہ کُنٹک کے اس شعری عمل میں محسوسات اور تخلیقی عمل دونوں کا امتزاج موجود ہے۔

(ت) کرد چے پیچیدہ کلام کو بھی فطری عمل مانتا ہے کیوں کہ اس کے نظریہ کی بنیاد تو صرف کلام ہی ہے۔ اور اسی کلام کے اندر پیچیدگی اور کُنٹکو دونوں کو وہ شامل کرتا ہے جبکہ کُنٹک پیچیدگی کو طلسمی اور کُنٹکو کو حیرت ناک سی عاری مانتے ہیں۔

(ث) کرد چے عنصر نئے (वस्तु-तत्व) کو کوئی اہمیت نہیں دیتا جب کہ کُنٹک اس کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔

بہر حال کُنٹک کی نظر کرد چے سے زیادہ وسیع تھی کیونکہ کُنٹک شاعری کے غلی پہلو سے بھی بخوبی واقف تھے۔ کُنٹک نے رس نظریہ کی طرح اپنے نظریہ کو دو قسمیں بنائیں۔ حروف کی جمالیات سے لے کر منظم شاعری کی جمالیات تک۔ اور رس، دھون، ریت اور انکار وغیرہ نظریات، جو کہ ان سے قبل مشہور ہو چکے تھے انہیں بھی اپنے خیالات میں شامل کر کے انہوں نے ایک کارنامہ انجام دیا۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ انہوں نے ذکر و کتب یعنی پیچیدہ کلام کو شاعرانہ عمل کی فنکاری (कवि-व्यापार कौशल) کا نام دے کر شاعری کو

بہترین فن کی شکل دینے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اور جدید جمالیات (Aesthetics) کے لیے دافرمواد پہلے سے ہی فراہم کر دیا۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ احساس اور تخیل ذکر و کتب نظریہ کی دو اہم بنیادیں ہیں، جن پر انکی وسیع نظریاتی فکر قائم ہے۔ ان دونوں عناصر میں بھی انہوں نے تخیل کو فوقیت دی ہے۔ چونکہ انکا تخیل شاعری میں جنم لیتا ہے اس لیے تخیل موضوعی ہے جبکہ نظریہ صوت (ध्वनि) میں تخیل قاری میں جنم لیتا ہے اس لیے وہ شخصی ہے۔ چونکہ کُنٹک کا تخیل محسوسات کی باہنوں میں بالیدگی حاصل کرتا ہے۔ اس لیے شاعری کو بہترین فن ثابت کرنے میں وہ کامیاب ہیں۔ ہم یہ بھی پاتے ہیں کہ رس نظریہ کے علما بھی تخیل کو اہم مانتے ہیں مگر وہ محسوسات کو اولیت دیتے ہیں۔ کُنٹک نے رس کو ذکر و کتب کا ایک اہم عنصر ہی مانا اسی لیے وہ رس کی غیر موجودگی میں بھی پیچیدہ کلام کو اہمیت دیتے ہیں۔ ہرادیہ کہ وہ رس کو پیچیدگی کے لیے لازمی قرار نہیں دیتے۔ اور اسی لیے ان کے نظریہ کی تنقید کی گئی

کیوں کہ رس سے خالی کلام کو شاعری نہیں مانا جاتا۔ بہر حال وکروکت نظریہ کی اہمیت اس کمی کے سبب تب بھی متاثر نہیں ہوتی اور اس نظریہ نے شے کی جمالیات کے بارے میں جو تشریحات پیش کی ہیں وہ بیش قیمت ہیں اور انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

حواشی :

- ۱۔ کاویا لنکار - ۲/۸۵ - آچاریہ بھامہ
- ۲۔ وکروکت کا دیہ جو تم ۱/۱
- ۳۔ لغوی معنی اتصال، مرکب، اختصار۔ سماس کی چار مخصوص اقسام ہیں۔ دُوندو (बहुव्रीहि) تیشیرش (तत्पुरुष) بہو وریہ اور اُدوئی بھاؤ (अव्ययीभाव) دویا دو سے زیادہ الفاظ کا باہمی تعلق بتانے والے لفظوں یا لاحقوں کے غائب ہونے پر ان دویا دو سے زیادہ لفظوں سے جب ایک آزاد لفظ خلق ہوتا ہے اس لفظ کو سماس کا لفظ کہتے ہیں۔ اور ان دویا دو سے زیادہ لفظوں کا جو اتصال ہوتا ہے اسے سماس کہا جاتا ہے۔ مثلاً پریم ساگر یعنی محبت کا سمندر۔ جس سماس میں اکثر پہلا لفظ مخصوص ہوتا ہے اسے اُدویتی (अव्ययी) کہتے ہیں مثلاً ہر روز، بخوبی، بے شک وغیرہ۔ جس سماس میں دوسرا لفظ مخصوص ہوتا ہے اسے تیشیرش (तत्पुरुष) کہتے ہیں۔ اس کی بھی کئی ذیلی اقسام ہیں۔ بہر حال اس کی مثالیں یوں ہیں۔ دستکاری، شہر پناہ، شاہزادہ، نور جہاں وغیرہ۔ جس سماس میں دونوں لفظ مخصوص ہوتے ہیں اسے دُوندو (द्वन्द्व) کہا جاتا ہے اسے اردو میں مرکب طیفی کہا جاتا ہے۔ مثلاً تاک جھانک، بھلا چکا وغیرہ۔ جس سماس میں کوئی بھی لفظ مخصوص نہیں ہوتا اسے بہو وریہ (बहुव्रीहि) کہتے ہیں مثلاً کمزور، بد نصیب، خوش دل اور زبردست وغیرہ۔ ان چاروں سماسوں کی بھی کئی ذیلی اقسام ہیں۔ لیکن ان پر تفصیل یہاں پیش کرنا غیر ضروری ہے۔

۴۔ طویل مطلب، مختصر اور فصیح لفظوں میں اس طرح ادا کر دینا کہ نہ ضرورت سے

کم ہونے زیادہ (یہ کلام کی ایک خوبی ہے) اضافت اور دوسرے خصائص کی

وجہ سے فارسی میں ایجاز کی گنجائش بہت ہے، — اردو لغت (تاریخی اصول پر)

جلداول (الف مقصورہ) ترقی اردو بورڈ کراچی ص ۱۱۰۷

۵۔ قواعد اردو۔ ص ۱۷۴ پروفیسر فدا علی خاں

۶۔ وید کے چھ حصوں میں سے چوتھے حصے نہکت (निरुक्त) کے شارح رشی یاسک

۷۔ مہادیر پرساد دودیدی، پنڈت پدم سنگھ شرما، آچاریہ رام چندر شکل،

پنڈت لکشمی ناراین، سدھانن، بابو گلاب رائے، آچاریہ بلدیو اپادھیائے اور ڈاکٹر

نگیندر وغیرہ



اَوچیتِیہ (औचित्य)

(موزونیت)

ادبیتیہ (موزونیت) کو ایک نظریہ کا استحکام بخشنے والے آچاریہ شیمندر (क्षेमन्द) بھی کٹھیری تھے۔ انھوں نے اپنی تصنیف 'برہت کٹھانجری' (बृहत्कथामंजरी) میں خود کو آچاریہ اچنوکیت (अभिनवगुप्त) کا شاگرد بتایا ہے۔ فرماتے ہیں۔

श्रुत्वाभिनवगुप्ताख्यात् साहित्यं बोध-वारिधेः ।
आचार्यं शोखरमणोर्विद्याविवृतिकारिणः

علامہ نے اس لیے ان کی پیدائش دسویں صدی کی آخری دہائی اور انتقال گیارہویں صدی کے وسط میں تسلیم کیا ہے شیمندر نہ صرف یہ کہ نظریہ ساز ماہر شعریات تھے بلکہ خود بھی ایک معتبر شاعر تھے۔ ان کی تصنیفات کی تعداد ۳۳ بتائی گئی ہے۔ چوں کہ ہیں یہاں صرف ان کے شعریاتی نظریہ سے متعلق خیالات کے بارے میں گفتگو کرنی ہے اس لیے شعریات سے متعلق ان کی کتابوں کے بارے میں ہی عرض کرنا ضروری ہے۔ اس ضمن میں ان کی تین کتابیں اہم ہیں۔ پہلی 'سوریت تلک' (सुवृत्ततिलक) دوسری 'کونکٹھا بھڑ' (कण्ठाभरण-कवि) اور تیسری 'اَوچیتِیہ وچار چرچہ' (औचित्य-विचार-चर्चा) پہلی کتاب میں چھندوں یعنی

بحروں کے استعمال سے متعلق موزونیت کے بارے میں عالمانہ بحث کی گئی ہے۔ دوسری کتاب شاعرانہ کی رہنمائی کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں شعری تخلیق کی مشق کے بارے میں نیز معائب اور محاسن کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا ہے تیسری کتاب میں انھوں نے اپنے نظریہ موزونیت کے اصولوں پر بحث کی ہے۔ یہ کتاب ہمارے موضوع کیلئے بہت اہم ہے۔ اس سے قبل کہ ہم موزونیت پر شیمندر کے پیش کردہ اصولوں پر اظہار خیال کریں 'ضروری معلوم پڑتا ہے کہ شیمندر کے پیش کردہ علماء کے خیالات بھی اس ضمن میں جان لیے جائیں۔

یہ بات اہم ہے کہ موزونیت پر ظاہر کیے گئے خیالات کی تاریخ ایک ہزار برس سے بھی زیادہ پرانی ہے لیکن اس موضوع پر خیال آرائی کرتے ہوئے کسی بھی ماہرِ شعریات نے موزونیت کی تعریف نہیں پیش کی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان آچاریوں نے لفظ ”اوجتہ“ کا استعمال نہ کیا ہے۔ کیوں کہ ان سب کے موضوعات موزونیت نہ ہو کر کچھ دوسرے تھے۔ بہر حال تاریخی اعتبار سے قدیم ہندوستانی شعریات کے باوا آدم آچاریہ بھرت سے ہی موزونیت کا بھی تعلق ہے حقیقت یہ ہے کہ ”اوجتہ“ یعنی موزونیت پر سب سے پہلے اظہارِ بھرت نے کیا اور اس کی تشریحات آندور دھن نے پیش کیں اور شمیمندر نے اسے ایک نظریہ کی شکل دی۔ ہم جانتے ہیں کہ بھرت کی مشہور تصنیف ناپیڑ شاستر (ناٹکशास्त्र) ڈرامے متعلق اصولوں پر مبنی ہے لیکن یہ اصول اس طرح سے پیش کیے گئے ہیں کہ ان کا اطلاق تمام فنون پر ہوتا ہے۔ ڈرامے کے بارے میں انھوں نے فرمایا کہ ”مختلف جذبات سے آمیز اور مختلف حالات سے بھری ہوئی عام زندگی کا نتیجہ ہی ڈراما ہے۔ نیز اس نتیجہ کی کامیابی ہی ڈرامے کی کامیابی ہے“

اصل متن یوں ہے۔

नाना भावोविसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।
लोक वृत्तानुकरणं । नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥

۔ ناٹیشاستر ۱۹۔

ظاہر ہوا کہ ڈرامے کی کامیابی تخلیق اور اس ڈرامے کی کامیابی اداکاری کی ہدایت کے لیے ڈرامہ نویس اور ہدایت کار کا عوامی زندگی کے مزاج سے آشنا ہونا ضروری ہے اور یہی ڈرامے کی موزونیت ہے۔ بھرت نے ڈرامے کی دو اقسام بتائی ہیں پہلی عوامی خصوصیات والی (لوکधर्मी) اور دوسری ڈرامائی خصوصیات والی

(नाट्यधर्मी) عوامی خصوصیات والی قسم سے مراد عوام میں جاری دساری رویا سے ہے اور ڈرامائی خصوصیات سے مطلب ڈرامے میں استعمال کی جانے والی ریاضیاتی اشیاء ہیں۔ انھوں نے ناٹک کے عناصر ترکیبی میں اداکاری، ”بحر“، ”صنائع بدائع“، ”آواز“

موسیقی اور مکالمے وغیرہ کو شامل کیا ہے اور ان کا موقع کی مناسبت سے استعمال پر زیادہ زور دیا ہے۔ اداکاری کے بارے میں وہ فرماتے ہیں کہ عمر کے مطابق لباس اور لباس کے مطابق رفتار اور رفتار کے مطابق مکالمہ اور مکالمے کے مطابق اداکاری کی جانی چاہیے۔ اصل متن یوں ہے۔

वयोऽनुरूपः प्रथमस्तु वेषो ।

वेषानुरूपश्च गति प्रचारः ॥

गति प्र . चारातुगतं च पाठ्यं ।

पाठ्यानु रूपोऽभिनयश्च कार्यः ॥

— ناٹیک شاستر ۱۴

معلوم ہوا کہ اداکاری میں بھی موزونیت کا موجود رہنا ہی اداکاری کی کامیابی کی دلیل ہے۔ بھرت کے بعد آچاریہ بھامہ (بھامہ) نے بھی اپنی تصنیف کا دیا لنگار (کاوایا لنگار) میں موزونیت پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ وہ فرماتے ہیں کہ ”بد صورت شے بھی خوبصورت شے کی قربت میں خوبصورت بن جاتی ہے۔ مثلاً کاہل جیسی کالی چیز بھی غزال آنکھوں میں لگ کر خوبصورت دکھائی دینے لگتی ہے۔“ اصل متن یوں ہے۔

किञ्चित् आश्रयसौन्दर्यात् धन्ते शोभामसाध्वपि ।

कान्ता विलोचनन्यस्ते मलीपसंभवाजनम् ॥

— کاویا لنگار ۵۱

ظاہر ہوا کہ بد صورت شے بھی صحیح جگہ پر خوبصورت لگنے لگتی ہے۔ یہی موزونیت ہے۔

آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ ڈنڈی نے بھی اپنی کتاب کاویاदर्श (کاوایاदर्ش)

میں موزونیت پر اظہار خیال کیا ہے۔ ایک جگہ فرماتے ہیں کہ زمان، مکان، عوام، اصول اور قوانین کے خلاف باتیں شاعری میں معاف کی جاتی ہیں۔ لیکن شاعر اپنی شاعرانہ صلاحیت سے ان کو بھی اس طرح استعمال کرتا ہے کہ وہ عیب نہیں رہ پاتیں اور ادھانیا

محاسن کی تشکل اختیار کر جاتی ہیں۔
اصل متن یوں ہے۔

विरोधः सकलोऽप्येष कदाचित् कवि-कौशलात् ।
उत्क्रम्य दोषगणनां गुणवीथीं विगाहते ॥

— کاویا لنکار، ۵۸

ڈنڈی کے بعد بھٹ لوٹ (भट्टलोल्लट) نے بیان کے غیر ضروری پھیلاؤ کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے فرمایا کہ معافی کی کثیر النوعیت کی کوئی حد نہیں ہے لیکن شاعری میں رس آمیز معافی کی موجودگی ہی درست ہے۔ راج شیکھر (राजशेखर) نے اپنی کاویہ میمانسا (काव्य-मीमांसा) میں بھٹ لوٹ کے خیالات کو درج کرتے ہوئے رس کی موزونیت کے بارے میں تفصیلات فراہم کی ہیں۔ بھٹ لوٹ فرماتے ہیں کہ بعض شاعروں نے دریا، پہاڑ، گھوڑے اور شہر وغیرہ کے شاعرانہ اظہار میں جو قوت صرف کی وہ صرف ان کی شاعرانہ تشہیر کے لیے ہی تھی کیوں کہ ان کا دشوں میں کوئی شاعرانہ دلاویزی موجود نہیں ہے۔
اصل متن یوں ہے۔

यस्तु सरिदाद्रसागर पुर तुरंगरथादि वर्णने यत्नः ।
कवि शक्तिख्याति फलः विततधियां नो मतः स इह ॥

— کاویہ میمانسا نواں باب

بھٹ لوٹ کے بعد ردرٹ (रुद्रट) نے اپنی کتاب کاویا لنکار (काव्या लंकार) میں موزونیت پر اپنے خیالات پیش کیے ہیں۔ ردرٹ کی اس کتاب میں لنکاروں کے بارے میں توضیحات پیش کی گئی ہیں۔ اس کتاب کے دوسرے باب میں ردرٹ نے تجنیس (अनुप्रास) کا ہر جگہ استعمال درست نہیں مانا ہے اور کہا کہ اس لنکار کا استعمال ضرورت کے مطابق ہی کرنا چاہیے۔

एताः प्रयत्नादधिगम्य सम्यगौचित्यमालोच्य तथार्थसंस्थम् ।

मिश्राः कवीन्द्रैरघनाल्पदीर्घाः कार्या मुहुरचैव गृहीतमुक्ताः

— کا دیالنگار ۲۴۸

رُدرٹ نے بھی بھامہ اور دندڑی کی طرح شعری معائب پر اظہار خیال کیا ہے۔ اور انھوں نے ببا نگ دہل یہ فرمایا کہ اگر موزونیت موجود ہے تو عیب بھی حسن ہے۔ ظاہر ہے کہ رُدرٹ نے شاعری میں موزونیت کو ایک وسیع تناظر میں جگہ دی ہے۔

رُدرٹ کے بعد دھون نظر بہ کے نظر یہ ساز آندور دھن نے رس کی تشریح کے ضمن میں موزونیت پر اپنی تشریحات پیش کیں، ان کی تشریحات اتنی اہم ہیں کہ ان سے موزونیت کو ایک اصول کی شکل مل گئی۔ انھوں نے فرمایا کہ شاعری میں چاہے جتنے محاسن موجود ہوں لیکن اگر اس میں موزونیت موجود نہیں ہے تو اسے رس سے آمیزہ شاعری نہیں کہا جاسکتا، کیوں کہ موزونیت کی غیر موجودگی سے رس مجرد ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ اس عنصر کو آندور دھن نشر میں بھی لازمی سمجھتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

एतद् यथोक्तिमौचित्यमेव तस्या नियामकम् ।

सर्वत्र गद्यबन्धेऽपि छन्दोलियमवर्जिते ॥

دھونیا لوک — ۲۸

آندور دھن شاعری میں ہر طرح کی موزونیت چاہتے ہیں مثلاً رس کی موزونیت (رسوئیت) صنائع بدائع کی موزونیت (الانکاروئیت) اوصاف کی موزونیت (انواروئیت) ہیئت سے متعلق موزونیت (سبھاروئیت) منظم شاعری سے متعلق موزونیت (پربندوئیت) اسلوب سے متعلق موزونیت (ریوئیت)

آندور دھن کے بعد راج شیکھر نے موزونیت پر روشنی ڈالی اور فرمایا کہ رس کے مطابق ہی موزوں لفظ، معنی اور تخیل کی ترتیب ہونی چاہیے۔

اصل متن یوں ہے۔

‘तस्माद्वरसोचितशब्दार्थसूक्ति निबन्धनः पाकः’

— کاویہ میمانسا۔ باب پنجم ص۔ ۹۴
اگے فرماتے ہیں کہ عورت موزوں آرائش و زیبائش سے ہی خوبصورت لگتی ہے، اس کے ہر عضو کی آرائش جس طرح ہونی چاہیے اگر ویسی ہی ہے تو وہ حسین دکھائی دے گی۔

اصل متن یوں ہے۔ ‘अंग-प्रत्यंगकान्तां यः सन्निवेशो यथोचितम्’

— کاویہ میمانسا۔ باب پنجم ص۔ ۷۱

راج شیکھر کے بعد ابھنو گپت نے موزونیت کی تشریح آئندہ در دھن کے نظریات کو سامنے رکھتے ہوئے کی۔ انھوں نے فرمایا کہ بے جان جسم کو زیورات سے سجانا کار عبث ہے، کیوں کہ زیور تو جاندار جسم کی ہی زیب و زینت میں اضافہ کر سکتے ہیں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جسم میں جان رہنے پر بھی ہر حالت میں زیورات وغیرہ پہنتا درست نہیں ہوتا۔ مثلاً رہبانیت اختیار کرنے والا شخص اگر قیمتی زیورات پہنتا ہے تو اس کا یہ عمل عزت کی نگاہ سے نہیں دیکھا جائیگا۔ تمارک الدینا کے لیے زیور پہننا موزوں نہیں کہا جائے گا۔ ابھنو گپت کہنا یہ چاہتے ہیں کہ فن پارے میں رس کی غیر موجودگی میں اگر کوئی صنعت استعمال کی گئی ہے تو وہ بیکار ہے، اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ظاہر ہوا کہ ابھنو گپت موزونیت کی بنیاد رس مانتے ہیں۔ ان کے مطابق رس کی موجودگی کے بغیر موزونیت بیکار ہے۔ معلوم ہوا کہ آئندہ در دھن اور آچاریہ ابھنو گپت دونوں موزونیت کو بہت اہم مانتے ہوئے بھی اس کی موجودگی رس کے ہی قرب میں چاہتے ہیں۔ دونوں آچاریہ فن پارے میں رس، دھون اور موزونیت (औचित्य) کی متوازن جلوہ آرائی چاہتے ہیں۔

ابھنو گپت کے بعد وکرم دکت دبستان کے نظریہ ساز کشنک نے موزونیت پر اپنے اہم خیالات پیش کیے۔ انھوں نے معیاری شاعری کے لیے دو طرح کے محاسن کی موجودگی کو ضروری بتایا ہے۔ اول عام (سامان्य) دوم مخصوص (असामान्य) عام محسن کو وہ موزونیت (औचित्य) کہتے ہیں جب کہ مخصوص کو وہ سوبھاگیہ (सौभाग्य) کہتے ہیں۔

وہ عام محاسن یعنی موزونیت کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے موزونیت کی دو اقسام بتاتے ہیں۔ اول وہ جس کے ذریعہ کسی شے کی خصوصیات اور مزاج کی اہمیت کو آشکار کیا جاتا ہے۔ اور دوم وہ جس میں متکلم یا سامع کے لطیف ترین مزاج کی مرقع سازی مقصود شے کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔ (دکوکت جیوتم ۳۸)

کنتک بھی آئندہ در دھن کی طرح موزونیت کا خاص مقصد فن پارے میں رس کی نو پذیر بتاتے ہیں۔ اسی لیے کنتک شاعری میں حرف 'جملہ' سابقہ اور لاحقہ وغیرہ میں بھی موزونیت کی ایسی موجودگی چاہتے ہیں جس سے رس کی نو پذیری ہو۔

آچار یہ کنتک کے بعد آچاریشیمیندر (شیمندر) نے اوجپتیہ (موزونیت) کو ایک نظریہ کی شکل دینے میں ایک کارنامہ انجام دیا۔ شیمیندر (شیمندر) آئندہ در دھن سے بہت متاثر ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو آئندہ در دھن نے دھونیوں کی جتنی اقسام بتائی ہیں وہ ساری تمام اوجپتیہ کی شکل میں شیمیندر کے ذریعہ قبول کر لی گئی ہیں۔ جہاں آچار یہ بھرت نے شاعری کی روح رس مانی ہے، آئندہ در دھن نے دھون مانی ہے اور کنتک نے پیچیدہ اظہار (वक्रोक्ति) مانا ہے وہیں شیمیندر شاعری کی روح اوجپتیہ مانتے ہیں۔ موزونیت کے بارے میں آچار یہ بھرت نے کہا تھا کہ جس ملک کا جو لباس یا جس عضو جسمانی کا جو زیور ہے اس سے الگ اگر انتظام کیا جاتا ہے تو وہ بھدا لگے گا۔ اگر کوئی کمر بند (کر دھنی) کو اپنے گلے یا بازو میں پہن لے تو مذاق کی بات ہو جائے گی۔ اصل متن یوں ہے۔

अदेश जोहि वेशस्तु न शोभा जनयिष्यति ।

मेखलोरसि बन्धे च हास्यायैव प्रजायते ॥

ناٹیہ شاستر ۲۳۸

اسی خیال کو اپناتے ہوئے شیمیندر نے فرمایا کہ اگر کوئی حسینہ اپنی گردن میں کر دھنی، سرین کے اوپر ہار، ہاتھوں میں پازیب اور پیروں میں بازو بند پہن لے تو اس پر کون نہیں ہنسے گا؟ اسی طرح اگر کوئی پناہ میں آئے ہوئے شخص کو بہادری دکھائے اور

دشمن پر رحم کرے تو اس پر کون نہیں ہنسے گا؟ اصل متن یوں ہے۔

कटे मेखलया, नितम्बफलके तारेण हारेण वा ।

पाणौ नृपुं वन्धनेन, वरणे के मूर पाशेनवा ॥

शौवेण प्रणते, रिपौ करुणया, नाधार्मान्तके हारस्यतां ।

औचित्येन विना र्वचं प्रतनुते, नानकृति नौगुणाः ॥

۴۔ اوجیتہ وچار چرچہ۔

مطلب یہ ہے کہ صرف شاعری میں ہی نہیں بلکہ زندگی کے ہر شعبے میں 'موزونیت' کی اہمیت ہے۔ آگے فرماتے ہیں کہ یہ اوجیتہ یعنی موزونیت کیا ہے؟ اس کی تعریف کیا ہے؟ خود جواب دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جس شے کے لائق جو ہوتا ہے اس کو آچاریوں نے موزوں کہا ہے اور جو موزوں کا جذبہ ہے اس کو موزونیت یا اوجیتہ کہا جاتا ہے۔

अचितं प्राहुर्गचार्यः सादृशं किल गम्य सत ।

अचितस्य च यो भावस्तदाचित्यं प्रचक्षते ॥

۵۔ اوجیتہ وچار چرچہ۔

یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ آچاریوں نے موزونیت سے جو معانی مراد لیے ہیں وہی معانی مغرب میں کئی الفاظ سے لیے گئے ہیں۔ مثلاً مطابقت (Conformity) مناسبت، درستی (Appropriateness) خوش اسلوبی (Decorum) 'زیبائی' درستی (Fitness) مطابقت، مناسبت (Congruity) تطابق (Coincidence) صحت، درستی (correctness) مناسبت، موزونیت (Aptness) معقولیت، شائستگی، مودلت (Propriety) اور مناسبت (Suitability) وغیرہ۔ یہ سبھی الفاظ آچاریہ میندر کے اوجیتہ (موزونیت) کے مساوی ہیں۔

موزونیت (औचित्य) کی تعریف کے بعد اوجیتہ کی اقسام کے بارے میں آچاریہ

شمیندر نے اپنی تصنیف اوجیتہ وچار چرچہ (औचित्य विचार चर्चा) میں اظہار خیال کیا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ موزونیت تو شاعری کے ہر عنصر میں جاری و باری

رہتی ہے۔ اس لیے اس کی اقسام کا تعین کرنا بہت ہی مشکل کام ہے۔ لیکن شیمندر نے صرف
 نمونے کے طور پر ۲۷ اقسام کا ذکر کیا ہے۔ یہ ہیں جزو (پد) جملہ (واک्य) معنی مربوط
 (پربنضارث) وصف (گुण) صنائع بدائع (الانکار) کیفیت آمیز انبساط (رسم) فعل
 (کریا) تعلقات (کارک) جنس (لینگ) اسم ضمیر (وچن) صفت (विशेषण) سابقہ
 (उपसर्ग) نپات (निपात) زمانہ (काल) مکان (देश) کنبہ (कुल) تول یا کیش
 (वत) عنصر (तत्व) باطنی قوت (सत्त्व) معنی نیزی (अभिप्राय) مزاج (स्वभाव)
 مجموعہ خلاصہ (सारसंग्रह) تخلیقی صلاحیت (प्रतिभा) عمر (अवस्था) خیال (विचार)
 نام (नाम) دعا (आशीर्वाद)

ان میں سے ہر ایک کو شیمندر نے اہمیت دیتے ہوئے انہیں شہ رگ کے مصداق
 ٹھہرایا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

पदवाक्ये प्रबन्धार्थे गुणेऽलंकरणे रसे ।
 क्रियायां कारके लिंगे वचने च विशेषणे ॥
 उपसर्गे निपाते च काले देशे कुले व्रते ।
 तत्त्वे सत्त्वेऽप्यभिप्राये स्वभावे सारसंग्रहे ॥
 प्रतिभायामवस्थायां विचारे नाम्न्यथाशिषि ।
 काव्यस्यंगेषु च प्राहुरौचित्यं व्यापि जीवितम् ॥

اب ہم ہر ایک پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

۱۔ جزو سے متعلق موزونیت (पदौचित्य) وہاں ہوتی ہے جہاں ایک نوزوں جزو کے
 استعمال سے کلام میں دلآویزی آجاتی ہے ٹھیک اسی طرح جیسے کسی صبح ماہ رخ
 کی پیشانی پر کستوری کا شفق یا چندن کا شفق کسی ملبغ معشوق کی پیشانی پر زیب دیتا
 ہے۔ اس موزونیت کی مثال شیمندریوں دیتے ہیں کہ ایک رانی اپنے راجہ کے
 ساتھ شکار کے لیے جنگل میں گئی ہوئی ہے۔ وہاں اسے پیاس لگتی ہے۔ جس سے پریشان
 ہو کر وہ کہتی ہے کہ میرے آقا! آپ کی تلوار کے پانی میں میدان جنگ میں دشمنوں کے

گر وہ درگدہ ڈوب گئے۔ یہ بات میں نے قیدیوں کی زبان سے بارہا سنی ہے۔
 اتنا کہہ کر وہ بھولی بھالی رانی گرجہ راجہ کی طرف پانی ملنے کی امید سے راجہ کی تلوار
 کی طرف بار بار دیکھتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

मग्नानि द्विषतां कुलानि समरे त्वत्खड्गधाराकुले,
 नाथास्मिन्निति वन्दिवाचि बहुशो देव श्रुतायां पुरा।
 मुग्धा गुर्जर भूमिपालमहिषी प्रत्याशया पायसः
 कान्तारे चकिता विमुञ्चति मुहुः पत्युः कृपाणे दशौ॥

— ادبیتہ وچار چہرہ - ۱۱

اس مثال میں لفظ 'مگدھا' (بھولی بھالی) کے سبب جزو سے متعلق موزونیت آشکار ہے۔
 اردو میں ایک مثال حسب ذیل ہے۔

مجھے خبر ہے کہ رستہ مزار چاہتا ہے
 میں خستہ پاسہی لیکن نہیں ٹھہرنے کا

— بانی شفق شجر ص ۱۱۹

اس شعر میں لفظ 'مزار' کے موزوں استعمال نے شعر کو دلآویز بنا دیا ہے۔
 ۲۔ جملے سے متعلق موزونیت (واک्यوचितی) کے بارے میں شمیمندر کہتے ہیں کہ موزونیت کو
 سامنے رکھتے ہوئے جملے کی تخلیق اچھی اور بری شاعری کی پہچان رکھنے والے
 نقادوں کو بہت پسند ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

औचित्यरचितं वाक्यं सततं संमतं सताम ।
 त्यागोदग्रमिवैश्वर्यं शीलोज्ज्वलमिव श्रुतम ॥

— ادبیتہ وچار چہرہ - ۱۲

شمیندر نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ "مہاراجا ییدیشٹھ بہت رحم دل ہیں۔
 طاقتور ارجن خود اپنے آپ کو قابو میں رکھتے ہیں۔ نکلن (نکول) اور سہارپو (سہدےو)
 نفسانی خواہشات کو رام کرنے میں مشہور ہو چکے ہیں۔ اسی صورت حال میں ان لوگوں سے

یہ تو فتح رکھنا کہ یہ لوگ دشمنوں کو پسپا کر دیں گے غلط ہے۔ ایسا کہتے ہوئے جس نے
 کچیک (کیچک) کے لیے موت کے عصا کی طرح اپنی بانہوں کو ملنا شروع کیا،
 گھنیری زلفوں والے کر میر (کیرمیر) اور جٹا سر نام کے راکشسوں کو مارنے والے
 کبیر کی بھاری کی گرمی کو ختم کرنے والے، کوروؤں کی زندگیاں ختم کرنے والے
 پڑمبا (ہیڈیمبا) کے شوہر، بھیم سین کو لوگوں نے دیکھا۔ اصل سن یوں ہے۔

देवो दयावान्विजयो जितात्मा यमौ मनः संयममाननीयो ।

इति बुवाणः स्वभुजं प्रमार्ष्टि यः कीचकाकालिक कालदण्डम् ॥

धीरः स किर्मरजटासुरारिः कुबेर शौर्यप्रशमोपदेष्टा ।

दृष्टो हिडिम्बादयितः कुरुणां पर्यन्तरेखायणाकृतान्तः ॥

اس مثال میں کچکا کالک، کال دھڑ، کال دھڑ (کیچک کالک) (ہیڈیمبا دیت) (ہیڈیمبا دیت)
 جیسی ترکیب کے سبب جملے سے متعلق موزونیت طلوع ہو گئی ہے۔
 اردو میں اس موزونیت کے تحت یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

شاہ کفر ہے مکھڑے سے اٹھائے گھونگھٹ
چشم کافر میں لگائے ہوئے کافر کا جس

نور کی پتلی ہوئی پردہ ظلمت میں نہا
چشم خورشید جہاں میں ہیں آثارِ سبل

خضر فرماتے ہیں سبل سے تری عمر دراز
 پھول سے کہتے ہیں پھلتا رہے گلزارِ امل

سبزہ خط سے ہوا ہونے لگے سرخی لب
 چمن حسن سے لال اڑ گئے بن کر ہریل
 جب تلمک برج میں جنما ہے یہ کھلنے کا نہیں

ہے قسم کھائے اٹھائے ہوئے گنگا بادل

محسن کا کوروی

۳۔ مربوط یا منظم اظہار متعلق موزونیت (پربندھوचितی)

اس کے بارے میں شیمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب یا موزوں نظام معانی سے پورا
معنی منظم اس طرح چمک اٹھتا ہے جس طرح اوصاف کے اثر سے مزین خوش بخت
شریف شخص عزت پاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

उचितार्थविशेषण प्रबन्धार्थः प्रकाशते ।

गुणप्रभावध्वयेन विभवेनेव सज्जनः ॥

۔ اوجہتیہ وچار چرچہ۔ ۱۳

اس ضمن میں شیمیندر نے کالیداس کے 'میگھ دوتم' سے ایک مثال دی ہے جو اس طرح
ہے۔ اے ابر! میں تجھے پشکر (पुष्कर) اور آدرتک (आवर्तक) نام والے
بادلوں کے خاندان میں پیدا ہونے والا اور اپنی خواہش کے مطابق شکل اختیار
کرنے والا اندر کا خاص شخص مانتا ہوں۔ یہی سبب ہے کہ قسمت سے میں اپنی
محبوبہ کے ہجر میں اسیر ہو کر تجھ سے گزارش کرنے آیا ہوں۔ کیوں کہ زیادہ
اوصاف والے شخص سے کی گئی گزارش اگر ضائع بھی ہو جائے تو بھی درست
ہے لیکن اوصاف سے خالی شخص سے کی گئی گزارش اگر کامیاب بھی ہے تو
بھی درست نہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

जातं वशे भुवनविदिते पुष्करावर्तकानां ।

जानामि त्वां प्रकृतिपुरुषं कामरुपं मधोनः ॥

तेनार्थित्वं विधिपरवशाद् दूरबन्धुर्गतोऽहं ।

याच्चमोधा वरमधिगुणे नाधये लब्धकामा ॥

اس مثال میں بے جان بادل کو پیغام رسانی کا کام سونپ کر اسے جاندار بنا کر
ایک ذمہ داری سونپی جا رہی ہے۔ بادل کو ایک اونچے خاندان کا فرد بھی بتایا جا رہا
ہے۔ کالیداس اپنے زرخیز تمثیل سے اشعار میں شامل مواد کو اس طرح منظم
اور مربوط کر کے پیش کرتے ہیں کہ اس میں ایک دلاویزی در آتی ہے۔ اس

ضمن میں اردو کی بھی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں۔

دلِ بیتاب کی ادنیٰ سی چمک ہے بجلی
چشمِ پر آب کا ہے ایک کرشمہ بادل
طپشِ دل کا اڑایا ہوا نفشتا بجلی
چشمِ پر آب کا دھویا ہوا خاکا بادل
اپنی کم ظرفیوں سے لاکھ فلک پر چڑھ جائے
میری آنکھوں کا ہے اترا ہوا صدقا بادل
کچھ منہسی کیل نہیں جوششِ گریہ کا ضبط
یہ مرادل ہے یہ میرا ہے کلیجہ بادل
دیکھتا گر کہیں محسن کی فنان و زاری
نہ گرجتا کبھی ایسا نہ برستا بادل

۔ محسنؔ کا کوردی

کالیداس نے بادل کو ذی روح بتایا ہے۔ محسن نے بھی ایسا کیا ہے
لیکن دونوں میں فرق ہے۔ کالیداس بادل کو ایک اونچے خاندان کا فرد بتاتے
ہوئے اس سے پیغامِ رسانی کا کام لیتے ہیں۔ محسن بادل کے وجود کو اپنی شورشِ
عشق کے سامنے پہنچ سمجھتے ہیں ان کے یہاں بھی اپنی طرح کا مربوط نظامِ معانی
ہے۔ اقبال کی نظم ”مسجدِ قرطبہ“ بھی اسی قبیل کی ہے۔

۴۔ وصف سے متعلق موزونیت (गुणौचित्य)

شیمیندر اس موزونیت کے بارے میں فرماتے ہیں کہ موجود معانی کے مطابق
شاعری میں شیرینی اور سادگی وغیرہ اوصاف کا نظامِ شعر کو لا دینا دیتا ہے
ٹھیک اس طرح جیسے جنسی عمل کے دوران پائند طلوع ہو کر انبساط کو زیادہ بڑھا
دیتا ہے۔

प्रस्तुतार्थोचितः काव्ये भव्यः सौभाग्यवान् गुणः ।
स्यन्दतीन्दुरिवानन्दं संभोगावसरोदितः ॥

۔ اوچتییہ وچار چرچہ - ۱۴

شمیندر اس کی مثال 'وینی سنگھار' نائم سے دیتے ہیں۔ جس میں درونا چاریہ کے قتل کے بعد کوروؤں کی فوج ادھر ادھر بھاگ رہی ہے۔ اسی دور ان شور سننے ہوئے ننگی تلوار لیے ہوئے ان کا بیٹا اشو تھامہ سامنے آتا ہے اور کہتا ہے 'آج سامنے یہ قیامت کے دوران' ہوا سے تھرک پائے ہوئے 'پشکر' اور 'آؤرتک' نام کے بادلوں کی تیز آواز کی بازگشت کی طرح 'کانوں کو برا لگنے والا' آسمان اور زمین کے درمیانی حصے (خلا) میں سما جانے والا 'سیرت ناک شور' جنگ کے سمندر سے بار بار کیوں اٹھ رہا ہے؟ اصل متن یوں ہے۔

महाप्रलयमारुतक्षुभितपुष्करावर्तक ।
प्रचंडघनगर्जितप्रतिस्नानकारी मुहुः॥
रवः श्रवणभैरवः स्थगितरोदसीकन्दरः ।
कुतोऽद्य समरोदधेरयमभूतपूर्वः पुरः

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں بہادری کے جذبے کو آشکار کیا گیا ہے۔ جسے کردار کے مطابق بلند آہنگی کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ اردو میں اسکی مثال یوں پیش کی جا رہی ہے۔

کیسی تصویر کہ ہے صبح بہار امکاں
کیسی تصویر کہ ہے آئینہ پرداز جہاں
کیسی تصویر کہ ہے لوح و قلم نوازشاں
کیسی تصویر کہ ہے کلک مصور نازاں

کیسی تصویر کہ سب صل علی کہتے ہیں
کیسی تصویر کہ سب جل علی کہتے ہیں
— محسن کاکوروی

۵۔ صنائع بدائع سے متعلق موزونیت (अलंकारौचित्य)

شمسیندر فرماتے ہیں کہ معانی کے مطابق صنائع بدائع کے نظام سے آراستہ شعر ٹھیک اسی طرح زیب دیتا ہے۔ جیسے کہ سینے پر ہار ڈالے ہوئے کوئی خوب صورت خاتون پر کشمش نظر آتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अर्थौचित्यवता सूक्तिरलंकारेण शोभते ।
पीनस्तनस्थितेनेव हारेण हरिणोक्षणा ॥

۱۵۔ اوجیتہ و چارچرچہ۔

اس موزونیت کی مثال، شمیمیندر نے مہاراج ہریش وردھن کی تصنیف 'رتناولی' کے ایک شعر کو پیش کرتے ہوئے دی ہے۔ شعر کا مفہوم یوں ہے کہ جسم نہ رکھنے کے سبب، جسم کی کہانی سے خالی، جنسی خواہش (रति) کے شوہر، دل میں تحلیل ہو جائیگی صلاحیت کے سبب لوگوں کے دلوں میں موجود رہنے والے، موسم بہار کے شہنشاہ کام دیو، عشق کا دیوتا، کی طرح دشمنوں پر فتح حاصل کرنے والے، جنگ وغیرہ کے خیال سے خالی، خوننی آمیز، خوش انتظامی میں طاق ہونے کے سبب لوگوں کے دلوں میں رہنے والے و سنگ نام کے دوست والے مہاراج اُدیٹ (उदयन) اپنے جشن عظیم کو دیکھنے آ رہے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

विश्रान्तविग्रहकथं रतिमान्जनस्य
चित्ते वसन् प्रियवसन्तक एव साक्षात् ।
पर्युत्सुको निजमहोत्सव दर्शनाय ।
वत्सेश्वरः कुसुमचाप इवाभ्युपैति ॥

اس مثال میں تشبیہ کے ذریعہ موزونیت کو آراستہ کیا گیا ہے۔ اردو کی مثال

یوں ہے۔

دیجیے کیا اُسے شمشاد و صنوبر سے مثال

چمنستانِ ارم اس کے قدم سے ہے نہال
سرو جنت سے نکل آئیں پے استقبال

کہے سبزہ کہ مجھے شوق سے کیجیے پامال
نیل ببل کے سرِ راہ بچھائیں گلِ چشم

فرشِ فردوس گلابی ہو تو ہو ببلِ چشم

- محسن کاکوروی

۴۔ رس متعلق موزونیت (رسمی)

شمسیندر فرماتے ہیں کہ موزونیت کے سبب حسین اور پرکشش بنا ہوا رس سب کے
دلوں پر اسی طرح چھا جاتا ہے جس طرح موسم بہارِ اشوک پیر میں نئے رنگوں نے
لا دیتا ہے۔ اصل متن یوں ہے -

कृर्वन्सर्वाशये व्याप्तिमौचित्यरुचिरो रसः
मधुमास इवाशोकं करोत्यऽ कुरितमनः॥

- ادبیت و چارچہ - ۱۶

رس نظریہ پر گفتگو کرتے ہوئے سبھی رسوں کے بارے میں پچھلے صفحات پر
اظہار خیال کیا جا چکا ہے۔ اردو شاعری سے ہر ایک رس پر مثالیں بھی دی
جا چکی ہیں اس لیے دوبارہ سبھی رسوں کا ذکر اور ان کے تعلق سے مثالیں پیش کرنا
غیر ضروری سمجھتا ہوں۔ مراد یہ ہے کہ ہر رس کا اظہار موزونیت کے مطابق ہی
ہونا چاہیے۔

۷۔ فعل متعلق موزونیت (کریا پدوचितی)

شمسیندر فرماتے ہیں کہ اگر فعل میں موزونیت ہوتی ہے تو شاعری میں شیرینی
وغیرہ محاسن اور تمامی بحر و غیرہ کی جمالیات اسی طرح نکھڑ اٹھتی ہے جس
طرح ایک شریف آدمی کے اخلاق سے اس کے اعمال زیب و زینت پاتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

सगुणत्वं सुवृत्तत्वं साधुता च विराजते ।
काव्यस्य सुजनस्येव यद्यौचित्यवती क्रिया ॥

۔ اوجہ تیز و چار چہرہ - ۱۹

اس کے بعد وہ اپنی تصنیف 'نیت لٹا' (نیت-لٹا) سے ایک مثال دیتے ہیں۔
”جوسات سمندروں پر ہر روز شام کی پوجا کرنے کے سبب اپنی تیز نگاہی کے لیے
مشہور ہے جس نے اپنی مضبوط باہنوں سے دُندُبھو (دندوبھو) نام کے راکشش کو مار ڈالا
تھا اور جس نے مایا دَی (مایاوی) راکشش کا جہم پیس کر سارے پاتال کو اس کے خون
سے بھر دیا تھا، وہ مگر یو (سُغریو) کی اچھی سے اچھی جائیداد کو ہر سنے والا بائی
(بالی)

کیا تمہیں یاد ہے؟ اصل متن یوں ہے۔

यः प्रख्यातजवः सदास्थितिविधौ सप्ताब्धिसंध्याचर्चने,
दोर्दपेण निनाय दुन्दुभिवपुर्यः कालकंकालताम ।
यः पातालमसृष्ट मयं प्रविदधे निषिष्य मायाविनं,
सुग्रीवाग्रयविभूतिलुण्ठन पटुर्बाली स किं स्मर्यते ॥

ان اشعار میں شکر اور سارن نام کے بھانڈے راون سے سوال کر رہے ہیں۔ بالی کی
بہادری بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ کیا اسے یاد کرنا چاہیے۔ دراصل بات یہ تھی کہ
بالی نے راون کو ایک بار اپنے دوپٹے کے کونے میں باندھ کر اپنی بغل میں رکھ لیا تھا۔
اس واقعے کو یاد دلانا ہی مقصود تھا۔ دونوں اشعار میں اس واقعے کی طرف کوئی
بھی اشارہ نہیں ہے۔ مگر اس سوال میں کہ کیا تمہیں بالی کو یاد رکھنا چاہیے۔
اس واقعے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے۔ اردو میں اس کی مثال یوں ہے۔
یوسف نہیں ہوں مہر کے بازار میں نہ بیچ

میں تیرا انتخاب ہوں ارزاں نہ کر مجھے

۔ عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۲۵)

۸۔ تعلقات سے متعلق موزونیت (کارکوचितی)

شمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب تعلقاتی جزو کے استعمال سے شعر اسی طرح خوبصورت ہو جاتا ہے جس طرح رحم دل والوں سے پورے خاندان کی عزت کو چار چاند لگ جاتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

सान्वयं शोभते वाक्यमुचितैरेव कारकैः ।
कुलाभरणमैश्वर्यमौदार्यं चरितैरेव ॥

۲۰۔ اوجہتیہ وچار چرچہ۔

تعلقات آٹھ ہیں یعنی فاعلی (कर्ता) یا Nominative، مفعولی (کرم) یا Accelerative، آلی (करण) یا Implementive، اتفاعلی (सम्प्रदान) یا Dative، انتزاعی (अपादान) یا Ablative، اصنافی (सम्बंध) یا Genitive، ظرفی (अधिकरण) یا Locative، ندائی (संबोधन) یا Vocative، ان سب کا استعمال فن پارے میں اس چابک دستی سے کیا جائے کہ اس میں دلاویزی در آئے۔ اردو کی مثالیں پیش کر رہا ہوں۔

۱۔ فاعلی۔ تم نے اس شہر کا نقشہ ہی بدل ڈالا ہے
میں کہاں جاؤں وہ بوسیدہ عمارت ہے کہاں۔ نعمان شوق

۲۔ مفعولی۔ ایک ظالم کو پریشاں آج ہم نے یوں کیا
پیش ہو کر اس کے آگے شکوہ گردوں کیا۔ شجاع خاں

۳۔ آلی۔ اپنے لفظوں سے اسے ہم نے سنبھلنے نہ دیا
ہو گئے دل میں کمی تیر تر ازو ہم سے۔ عرفان صدیقی

۴۔ انتفاعی۔ بے مکافی میں بھی خوش ہیں کہ اماں سے تو ہیں
دشت کو بے درد دیوار کا گھر کہتے ہیں۔ فرخ جعفری

۵۔ انتزاعی۔ روشنی کے لیے کافی ہیں مجھے دو آنکھیں
دھوپ سے دور اندھیرا نہیں ہوتا کہ نہ ہو

میں بیک وقت ہوں انسان، فرشتہ، وحشی
دہرے تجزیہ میرا نہیں ہوتا کہ نہ ہو۔ زبیر شرفائی

۶۔ اضافی۔ رشتوں کی دیواریں ڈھا کر میرے جیسا شخص
دن کے زرد پہاڑ کے پیچھے اترتا ہے چپ چاپ۔ انتخاب سید

۷۔ ظرفی۔ کسے خبر تھی وہ اتنی بڑی سزا دے گا
ندی میں ڈوب کے گہرائی کا پتہ دے گا۔ انتخاب سید
رقص کرتے ہیں بگولے میرے تیرے دریاں
ریت پر دریاؤں کا نقشہ بناؤں کس طرح۔ مہتاب حیدر نقوی

۸۔ ندائی۔ لت پت میں خاک و خون میں اشتجار یا اخئی!
بے سانگی کا گرم ہے بازار یا اخئی۔ رفیق راز

۹۔ جنس سے متعلق موزونیت (للیگولیت)

اس موزونیت کے بارے میں شمیم نذر فرماتے ہیں کہ مناسب جنس کے ذریعہ شاعری
میں اسی طرح کی دلکشی آتی ہے جس طرح شاہی نیک علامتوں سے جسم کی دلآویزی بڑھ جاتی ہے

اصل متن یوں ہے

अचिन्तेनैव लिङ्गेन काव्यमायाति भव्यताम् ।

साम्राज्यसूचकेनैव शरीरं शुभलक्षणम् ॥

ادبیتہ وچار چہرہ - ۲۱

مثال - شرق سے غرب تک / اک گراں خواب بہم سڑک / دور تک / خشک بجز زمین /
سامنے اک برہنہ شجر جس کی سوکھی ہوئی شاخ پر / چند سہمی ہوئی بیتیاں / سرخ تپتی ہوئی
ریت پر / چند مجرد پر / چار سو بوئے خوں / ... سانس کے زیر و بم میں لرزتی ہوئی /
لمحہ حال کی اجنبی قربتیں / گردشِ خون میں گامزن / ذوقِ تخلیق کی بے سکوں رختیں /
آسمانوں کی محراب پر / ایک تحریر بے نام / زیرِ زمیں / گہرے غاروں میں پوشیدہ /
اک سیلِ نادیدہ / اور اس جوئےِ گم گشتہ کی کھوج / میرا مقدر / مرے فن کی خوشے مسلسل /
مری ہستیِ ناتمام /

- تراہدہ زیدی (سنگِ جاں - داخلی منظر ص ۲۵-۲۳)

۱۰۔ اسم ضمیر سے متعلق موزونیت (वचनांगित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شمیمندر فرماتے ہیں کہ مناسب ضمیر کے استعمال سے
شعر اسی طرح خوبصورت ہو جاتا ہے جس طرح دانشور کی زبان بے مایہ باتوں سے خالی
رہ کر خوبصورت بنی رہتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अचिन्तेनैव वचनैः काव्यमायाति चामताम् ।

अदैन्यधन्यमनसां वदनं विदुषाभिव ॥

ادبیتہ وچار چہرہ - ۲۲

مثال - ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اُس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے - میر

غالب ترا احوال سنائیں گے ہم انکو
وہ سن کے بلالیں یہ اجارہ نہیں کرتے - غالب

۱۱ - صفت سے متعلق موزونیت (विशेषणौचित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شمیمندر فرماتے ہیں کہ مناسب صفتوں سے موصوف معانی
اسی طرح روشنی حاصل کرتا ہے جس طرح شاندار صفات والا کوئی شریف اپنے تمام لائق
دوستوں کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تعریف حاصل کرتا ہے۔ اصل متن یوں ہے -

विशेषणैः समुचितैर्विशेष्योऽर्थः प्रकाशते ।
गुणाधिकैर्गुणोदारः सुहृदिभरिवसज्जनः ॥

ادچنیہ وچار چرچہ - ۲۲

مثال -
میری گڑیا سی ماں کتنی بھولی بھلی
جھوٹے آنکھوں میں اس کے محبت کلی
میری گڑیا سی ماں کتنی بھولی بھلی
بچے کپڑوں پہ سادہ ادا میں کھلیں
بچوں چادر کے ہکے کتابیں ہنسیں
گورے ہاتھوں پہ مہندی کا ٹھنڈا لکڑی
اک مصور نے ہاتھوں پہ لکھا خدا
زرد پتوں کی ڈوٹی پہ چھایا نشہ
نیم کے ذائقے پر کرن اک سبھی
- صلاح الدین پرویز (سبھی رنگ کے سادون ص ۱۸۵)

۱۲ - سابقہ سے متعلق موزونیت (उपसर्गौचित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شمیمندر فرماتے ہیں کہ مناسب اوصاف سے موزون
سبھی شاعری والا کلام مناسب سابقوں کے سبب اسی طرح دلآویز ہو جاتا ہے جس طرح
نیک کاموں میں خیریت ہونے والی دولت بڑھتی جاتی ہے -

اصل متن یوں ہے۔

योग्योपसर्ग संसर्गैर्निर्गत गुणोचिता ।
 सूचितविवर्धते सम्पत्सन्مार्गगमने रिव ॥

- ادھتتیه وچار پیر پیر - ۲۴

مثال - غیر ممکن نہ تھا ڈھونڈ لینا
 صبر میں نے مگر کر لیا ہے - انور شعور

اک سیبا ہی نے مٹائے جیسے سب روشن سبق
 ایک خوشبو نے کوئی پیغام جیسے لکھ دیا - ذکاوالدین شایاں

۱۳ - نپات سے متعلق موزونیت

اس موزونیت کے بارے میں شمیمندر فرماتے ہیں کہ مناسب مقامات پر لگائے گئے ”چہ“ اور ”دا“ نپاتوں سے اسی طرح معنی آفرینی حاصل ہوتی ہے جس طرح لائق و زرا کے انتخاب سے خزانہ ہمیشہ بھرا ہوا رہتا ہے۔ نپات سنسکرت زبان میں استعمال ہونے والی ایک ترکیب ہے۔ اس کی مثال شمیمندر نے اپنی تصنیف ”من مت میمانسا“ (مونی-مت-مہا-مسا) سے پیش کی ہے۔ بہر حال اس موزونیت کی جو تعریف اوپر کی گئی ہے۔ اس کا اصل متن یوں ہے۔

उचितस्थानविन्यस्तैर्निपातरथ संगतिः ।

उपादेयैर्भवत्येव सचिवेरिव निश्चला ॥

- ادھتتیه وچار پیر پیر - ۲۵

شمیمندر نے اس کی مثال یوں دی ہے۔

”جنت کی خوشیوں کی تمنا کرنے والے سبھی بیوقوف بہت خیر چیلے سیکڑوں لگیے کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ لوگ بہت دنوں تک جنت میں رہتے بھی ہیں لیکن ثواب کی کمی ہو جانے پر انھیں وہاں نصف لمحے کے لیے بھی اسی طرح ٹھہرنے نہیں دیا جاتا ہے جس طرح دولت ختم ہو جانے پر طوائف کے گھڑیں کسی نفس پرست کو ٹھہرنے نہیں دیا جاتا۔ اس لیے اے بیوقوفو! لذت

عرفان حاصل کرنے کی ہی کوشش کرو! کیوں کوہی سچ بھی ہے اور زندہ جاوید بھی ہے۔
یہاں ”ستیم چہ نیتیم چہ ریت“ یعنی دو جگہ چہ (च) نیاں کا استعمال کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ
ترکیب خالص تکنیکی ہے اور صرف سنسکرت میں استعمال ہوتی ہے۔ اس لیے یہاں صرف
سنسکرت کی مثال پیش کی گئی ہے۔

۱۲۔ زماں سے متعلق موزونیت (کالائچیت) (कालौचित्य)

شمیندر اس کے بارے میں فرماتے ہیں کہ مہذب افراد کو پوشاک جس طرح دلکش بنادیتی
ہے اسی طرح زمانے یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے مناسب استعمال سے شاعری
دلکش بن جاتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

कालौचित्येन यात्येव वाक्यमर्थेन चारुताम।

जनावर्जनरम्येण वेषेणेव सतां वपुः ॥

ادھتیمہ وچار چرچہ - ۲۶

مثال - یہی شاخ، تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو، یہاں اب سے
کچھ سال پہلے مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی، جسے میں نے آنکھوں میں لے کے
پوچھا تھا، بیٹی! یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو، مجھے اپنے بوسیدہ انجیل میں
پھولوں کے گہنے دکھا کر وہ کہنے لگی۔ ”میرا سنا تھی“ ادھر، اس نے
انگلی اٹھا کر بتایا، ”ادھر اس طرف ہی (جدھر اپنے محلوں کے گنبد،
ملوں کی سیہ چیمبیاں، آسمان کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں) یہ کہہ کر
گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں راجی!
- اختر الایمان

۱۵۔ مکان سے متعلق موزونیت (دیشائوچیت) (देशौचित्य)

شمیندر اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ دلی جذبہ
کے مطابق مکانی موزونیت سے معنی شعر، شرفاء کے ذریعہ تعارف پیش کرنے کے انداز
کی طرح دلاویز ہوتا ہے۔

देशोचित्येन काव्यार्थः ससंवादेन शोभते
पर परिचयांशो व्यवहारः सतामिव

۲۷۔ اوچتیه وچار چریم۔

مثال - سن رہی ہو اینٹ پتھر کے سرکنے کی صدا
ٹوٹی چھت پر بیٹھ کر آکاش کو تکتی ہو کیا
اس کھنڈر کو چھوڑ کر آؤ جلیں میدان میں
اس طرف وہ جھاڑیوں کا جھنڈ ہے جملہ بنا
آؤ اس میں چل کے ہم اک دوسرے کو دیکھیں
اور دیکھیں پتھروں کے یگ میں کیسا پیار تھا
گھر نے بگڑے، بسے اجرے نگرے ہر دور میں
ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ جیوں کا تہوں رہا
آؤ چل کر جھاڑیوں کے جھنڈ میں سو جائیں ہم
پھر سے پانے کے لیے اک دو جے میں کھوجائیں ہم

۔ عمیق حنفی (شب گشت ص ۸)

۱۶۔ کنبے یا خاندان سے متعلق موزونیت (کولৌचितی)

شمسیندر فرماتے ہیں کہ جس طرح خاندانی وقار روایتی شکل میں چلتا ہوا کسی
شخص کے ناموس کا سبب بنتا ہے اسی طرح خاندانی ثروت سے آمیز موزونیت شاعری
کی بلندی کا منبع اور اہل دل حضرات کو عزیز ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

कुलोपचितमौचित्यं विशेषोत्कर्षकारणम् ।
काव्यस्य पुरुषस्येव प्रियं प्रायः सचेतसाम् ॥

۲۸۔ اوچتیه وچار چریم۔

اس موزونیت کی مثال شمسیندر نے کالداس کے اشعار سے دی ہے کہ ”بعد میں

وہ شہنشاہ ضعیف ہو جانے پر اپنے نوجوان بیٹے کو حکومت کی باگ ڈور سونپ کر اپنی مہارانی کے ساتھ جنگلوں میں عبادت اور ریاضت کے لیے چلے گئے، کیوں کہ دنیاوی خواہشات میں دلچسپی نہ رکھنے والے اکشواک (اکشواک) خاندان کے شہنشاہوں کی یہی خاندانی روایت رہی ہے۔ اس طرح ماضی، حال اور مستقبل کے اکشواکوں کے کردار کی موزونیت کو شفاف طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔

اردو کی مثال -

مردم نہ تھا سایہ شاہِ نقلین
اس نور کی جلوہ گہم تھی ذاتِ حسینؑ
تمثیل نے اس سایہ کے دو حصے کیے
آدھے سے حسنؑ بنے ہیں آدھے سے حسینؑ

۔ مولانا احمد رضا خاں (حلاق بخشش حصہ دوم)

۱۷۔ قول یا کیش سے متعلق موزونیت (برتوایتی)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ سچے قول کی موزونیت کی بلندی کے سبب تعریف کے لائق معنی شعرا اپنے مخصوص حسن سے عوام کے دلوں کو پوری طرح مطمئن کر دیتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

काव्यार्थः साधुवादार्हः सद्व्रतौचित्यगौरवात् ।

संतोषनिर्भरं भक्त्या करोति जनमासम ॥

۱۸۔ ادھتہ و چار چہرے - ۲۹

شیمیندر نے اس کی مثال اپنی تصنیف 'مکتاوائی' (مکتاوائی) سے پیش کی ہے۔ کہتے ہیں کہ اس جنگل میں چھال پہنے ہوئے، گھسنے پتوں سے مزین، زبرگل کی دھول کو اپنے جسم پر لگائے ہوئے، شوخ بھونروں کی قطاروں کی رودراکش مالا پہنے ہوئے بیٹا اسی طرح خوبصورت لگ رہے ہیں جس طرح کھال پہنے ہوئے، عصالیہ ہوئے، بھسم ملے ہوئے رودراکش کی مالا پہنے ہوئے جوگی ہوں۔

اس شعر میں جو گیوں کے کیش کے مطابق، لباس اور ظاہری شکل و صورت کے ذریعہ
غیر ذی ہوش شے یعنی پیڑوں کو بھی صاف طینت اور کردار دلاتا گیا ہے۔

الدفعۃ مثال - آم کی ڈالوں پہ چکنے سبز پتے / سبز پتوں پر لٹکتی کیریاں / سبز تنھی
کیریاں / رنگ دس اور سواد کے خواہوں کی تعبیروں کے انکھوے کھل گئے۔
سبز غالب رنگ کتنی جوڑیوں کے ساتھ ہے پھیلا ہوا / سبز غالب رنگ
باقی رنگ گویا اس کے شیدائے اس منڈل میں کہنیا سبز، باقی رنگ اسکی گویاں۔

عمیق جنفی (شب گشت ص - ۲۰-۲۱)

۱۸۔ عنصر سے متعلق موزونیت (تत्वौचित्य)

شعیمیندر فرماتے ہیں کہ شے کے بارے میں حقیقت بیانی سے شاعر کی شاعری
سچے علم کی روشنی سے قلبی مطابقت کے متوازی فائدہ حاصل کرتی ہے۔ اصل متن یوں ہے

काव्यं हृदयसंवादि सत्यप्रत्ययनिश्चयात् ।

तत्वौचिताभिधानेन यात्युपादेयतां कवैः ॥

۳۰۔ ادھیتی وچار چرچہ۔

مثال - وہ میرا ہو کے بھی شامل ہے قاتلوں میں اس
اس انکشاف نے تقسیم کر دیا ہے مجھے

∴ ∴ ∴

نواحِ دشت میں خوش منظری تقسیم کرتا ہے

وہ بادل جو مری بستی کو بیاسا چھوڑ جاتا ہے - عشرت ظفر

۱۹۔ باطنی قوت سے متعلق موزونیت (सत्वौचित्य)

شعیمیندر فرماتے ہیں کہ باطنی قوت کے مطابق شاعری غور کرنے پر دلچسپ
لگنے والے صاحبانِ دل کے شاندار کردار کی طرح، طلسم افشاں ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

चमत्कार करोत्येव वचः सत्वौचितं कवैः ।

विचार रुचिरोदारचरितं सुमनोरिव ॥

۲۱۔ ادھیتی وچار چرچہ۔

اس کی مثال شمیمندر نے اپنے ناولک 'پستری بھارت' (চিত্রبھارت) سے یوں دی ہے۔
 "سمندر زندگیوں کے تیز پانی سے بھرا ہونے پر بھی نہ تو غور کرتا ہے اور نہ سمندر کی
 آگ کی گرمی سے جل جانے پر ادا اس ہوتا ہے۔ عظیم لوگ رنج اور خوشی دونوں میں مطمئن
 رہتے ہیں۔"

اردو کی مثال۔ دم زندگی رہم زندگی، غم زندگی سہم زندگی
 غم دم نہ کر سہم غم نہ کھا کہ یہی ہے شان قلندری
 - اقبال

۲۰۔ معنی خیزی سے متعلق موزونیت (अभिप्रायौचित्य)
 شمیمندر فرماتے ہیں کہ بہت آسانی سے مفہوم کی ترسیل کرنے والی شاعری،
 قلب کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے جس طرح شریفوں کا شفاف مزاج اپنی طرف
 لوگوں کو کھینچتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अकदर्शनया सूक्तमभिप्रायसमर्थकम् ।
 चित्तमावर्जयत्येव सतां स्वस्थमिवार्जवम् ॥

- اوچتتہ وچار چرچہ - ۲۲
 شمیمندر اس کی مثال یوں دیتے ہیں کہ کسی صحت مند اور خود بخود جوان کو دیکھ کر
 ایک آزاد خیال فوجیڑ حسینہ اپنی آزاد روش ماں سے کہہ رہی ہے کہ ماں! یہ مسافر کوئی
 شہزادہ لگتا ہے کیوں کہ اس کی انگلیوں میں باز کے ناخنوں کے اور کمان کی ڈوری
 کے نشان موجود ہیں۔ یہ شام کے وقت ٹھہرنے کی جگہ کی تلاش میں ہے۔ ماں نے
 بیٹی کے دل کی بات سمجھتے ہوئے جواب دیا کہ بیٹی! اگر ایسی بات ہے تو ہمارے گھر میں
 وہ داخل ہو کر آرام حاصل کرے، کیوں کہ ثواب کے سبب ملنے والا ایسا خصوصی مہمان
 عزت کے لائق ہے۔"

۲۱۔ مزاج سے متعلق موزونیت (स्वभावौचित्य)

شمیمندر فرماتے ہیں کہ مزاج کے مطابق اظہار، شاعری کا دیباہی زیور ہے

جیسا کہ فطری اور مخصوص حسن کسی نوخیز حسینہ کا زیور ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

स्वभावोचित्यमाभाति सूक्तीनां चारु भूषणम् ।
अकृत्रिममसामान्यं लावण्यमिव योषिताम् ॥

اوجتیه و چار جریہ - ۳۳

شمیندر اس کی مثال یوں دیتے ہیں کہ کان کی نو کے پاس نیچے کی طرف جھکائے گئے پر تپتے کیسوؤں سے ٹپکتے ہوئے پانی کے قطرہوں سے سینے کے اوپر تھوڑی دیر تک ہار کا شبہ پیدا کر دینے والی ٹھنڈک کے سبب ٹھٹھرتی ہوئی اور پتلی آواز کرتی ہوئی کابل کے دھل جانے سے سرخی آمیز آنکھوں والی کھلے ہوئے اور پانی ٹپکتے ہوئے کیسوؤں والی غسل کر کے فوراً نکلی ہوئی دوشیزہ کس کے دل کو گیلیا نہیں کر دے گی؟ نتیجہ یہ کہ یہاں یہ دکھلایا گیا ہے کہ خود گیلے مزاج والی شے دوسروں کو بھی گیلیا بنا دیتی ہے۔ یہی موزونیت آمیز مزاج کا بیان ہے۔

اردو کی مثال :

ہم دونوں تہذیب کا ایک مرقع ہیں
میں بھی اتھی تو بھی باطن سے عاری ہے

زیب غوری

وہ مرے ساتھ تو کچھ دور چلا تھا لیکن
کھو گیا خود بھی مجھے راہ پہ لانے کے لیے

زیب غوری

۲۲ - مجموعہ خلاصہ سے متعلق موزونیت (سار - संग्रह)

شمیندر فرماتے ہیں کہ خلاصہ کو یکجا کر کے اسے ظاہر کرنے والے جملے کے ذریعہ طے شدہ نتیجہ والا معنی شعر، جلدی عمل پیرا ہو کر طے شدہ نتیجہ دینے والے شخص کی علی قوت کی طرح سبھی کو اپنی طرف کیسٹھتا ہے۔

اصل متن یوں ہے -

सार—संग्रह वाक्येन काव्यार्थः फलनिश्चितः ।

अदीर्घसूत्रव्यापार इव कस्य न सम्मतः ॥

اوچتیہ وچار چرچہ - ۲۴

مراد یہ ہے کہ بڑی مذہبی یا فلسفیانہ کتابوں یا خیالات کا خلاصہ ایک ہی جملے یا شعر میں پیش کر دینا ہی اس موزونیت کا خالص مقصد ہے -
مثال : شبیندر نے گیتا کا خلاصہ ویاس جی کے ذریعہ یوں پیش کیا ہے کہ غزور ہی علت دینا ہے اور چاہت نیز لگاؤ کو ختم کرنا ہی عرفان ہے -
اردو کی مثال :

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اقبال

۲۴ - تخلیقی صلاحیت سے متعلق موزونیت (پرتیبھوچیتیا)

شبیندر فرماتے ہیں کہ شاعر کی لائق شاعری تخلیقی صلاحیت سے مزین ہو کر
اوصاف حمیدہ والے شخص کی اقبال مندی سے آراستہ خاندان کی طرح 'زیب و زینت کی
حامل ہوتی ہے - اصل متن یوں ہے -

प्रतिभाभरणं काव्य मुचितं शोभते कवेः ।

निर्मल सुगुणस्येव कुलं भूतिविभूषितम् ॥

اوچتیہ وچار چرچہ - ۲۵

شبیندر اس کی مثال یوں دیتے ہیں کہ کوئی آزاد خیال ناکہ کو جب یہ معلوم
ہو کہ اس کا کوئی دوسرا عاشق دروازے پر آگیا ہے تو اپنے پہلے عاشق کے ذریعہ زخمی کیے
گئے اپنے ہونٹوں کے راز کو چھپانے کے لیے بلند آواز میں 'پلے ہوئے طوطے سے کہنے لگی
کہ ارے ظالم! سرخ پھل کے لالچ میں تو میرے ہونٹوں کو کیوں زخمی کر رہا ہے ،

اے شریہ طوطے! آج تو کھانے کے لیے جامن کے پھلوں کو نہیں پاسکیگا۔ تو نے مجھے آج ناراض کر دیا ہے۔ اس لیے تجھے میں آج پھل نہیں دوں گی۔ شمیمندر کا قول ہے کہ اس مثال میں تخلیقی صلاحیت کے سبب سچائی کو کذب سے چھپانے کا خوبصورت بہانہ تلاش کیا گیا ہے۔ اس تخیل آمیز شعور کو آچار یہ بھٹ تو نے پر تبجھا کہا ہے۔

۲۴ - عمر سے متعلق موزونیت (اवस्थौचित्य)

شمیمندر فرماتے ہیں کہ عمر کا لحاظ رکھتے ہوئے شعری اظہار دنیا میں اسی طرح تعریف کے لائق ہوتا ہے جس طرح خیال کی کسوٹی پر عقل مندوں کے اعمال کی تعریف ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अवस्थौचित्यमाधत्ते काव्यं जगति पूज्यताम्।

विचार्यमाणरुचिरं कर्तव्यमिव धीमताम् ॥

اوپتیہ وچار چرچہ - ۳۶

مثال :

اک چنور بردار دوشیزہ کی اس تصویر کو
دیکھتا ہی رہ گیا بت بن کے ہر تصویر گر
اس بھرے پورے بدن میں بھی نزاکت یہ مثال
اف یہ زیر و بم 'یہ بیچ و خم' یہ سینہ 'یہ کمر
جیسے نکلی آ رہی ہو توڑ کر دیوارِ خط
جیسے ٹوٹا پڑ رہا ہو خود بخود زندانِ رنگ
زندگی کا لطف اٹھانے کی ٹھکن انگوٹوں پر
پتلیوں میں دیکھتے رہنے کی لیکن ہے انگ

رنگ و خط کے جسم پر بھی ہے گمانِ گوشت پوست
ان سڈول انگوٹوں میں مثالِ تجرباتِ جان بھی ہیں

موجزن ہے اس کی رگ رگ میں انوکھانٹانٹ رس

اور آنکھوں میں تمنائوں کے سوطوفاں بھی ہیں

عمیق حنفی (شب گشت ص ۱۲۶-۱۲۵)

یہاں اس مثال میں ایک دوشیزہ کا بیان ہے۔ اس کی جسمانی حالت اسکی عمر کے

لحاظ سے جس طرح کی ہے اسی کا اظہار ان اشعار میں کیا گیا ہے۔

۲۵۔ خیال سے متعلق موزونیت (विचारौचित्य)

شیمیندر کہتے ہیں کہ مناسب خیال سے مزین کلام اس طرح خوبصورت ہو جاتا ہے۔

جس طرح اشیاء کی ساخت جان لینے پر علماء کا علم خوبصورت بن جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے

उचितेन विचारेण चारुतां यान्ति सूक्तयः ।

वेद्यतत्त्वावबोधेन विद्या इव मनीषिणम् ॥

اوجیتہ وچار پرچہ - ۳۷

شیمیندر مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ درونا چاریہ کے بیٹے اشو تنگھار کی موت کی بات کہنے کے دوران ہمیشہ بیچ بولنے والے یدھشٹھ نے جھوٹ کا سہارا لیتے ہوئے آدمی ہو یا ہاتھی 'ایسا جملہ ادا کر کے ہاتھی کا جو نام اشو تنگھار لیا وہ یدھشٹھ کا جرم نہیں سچ بلکہ وہ صداقت کے چاند کے ساتھ دشمنی رکھنے والی 'ہمیشہ کنول پر رہنے والی لکشمی جی کا کام تھا۔ مزاد یہ کہ یدھشٹھ نے جو جھوٹ کہا اس میں ان کا کوئی جرم نہیں تھا۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر جرم کس کا تھا؟ اس پر شیمیندر بتاتے ہیں کہ کنول چاند کا مجرم ہے۔ چوں کہ لکشمی جی ہمیشہ کنول پر ہی رہتی ہیں۔ اس لیے کنول کے سبب وہ بھی چاند سے نفرت کرتی ہیں۔ سچائی ہی چاند ہے۔ اس لیے لکشمی نے ہی اپنی کوشش سے یدھشٹھ سے جھوٹ بلوایا۔ مطلب یہ کہ لکشمی جی کے لیے ہی یدھشٹھ نے جھوٹ بولا ورنہ ایسا وہ کبھی نہ کرتے۔

۲۶۔ نام سے متعلق موزونیت (नामौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ جس طرح انسانوں کے عمل کے مطابق نام سے ان کے

اوصاف اور معائب کا علم ہو جاتا ہے۔ اسی طرح شاعری کے معائب و محاسن کا اظہار بھی

اس کے مواد کے مطابق نام سے ہی ہو جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

नाम्ना कर्मनिरूपेण ज्ञायते गुणदोषयोः ।

काव्यस्य पुरुषस्येव व्यक्तिः संवादपातिनी ॥

اوجیتہ وچار چہرہ - ۳۸

مثال یوں دیتے ہیں کہ پہلے ہی میسرول کو محبوب کو حاصل کرنے کی خواہش کے سبب پاتنج بانوں والے (کام دیو) نے ریزہ ریزہ کر ڈالا تھا۔ اب ملے (مलय) پون کے چلنے سے ہلے ہوئے نازک پتوں والے باغ کے آم کے پیڑوں کے ذریعے نئے نئے بوروں کو دکھلا کر نہ جانے کیا کرنا چاہتا ہے؟ اس مثال میں کام دیو کا نام پاتنج بانوں والا بتایا گیا ہے۔ براہ راست کام دیو نہیں کہا گیا ہے۔
اردو کی مثال :

اپنے دل کی خاکستر پر کھڑا ہوں نخوت سے
دیتا میرے پاؤں کے نیچے اور سکندر میں
زیر غوری

۲۷ - دعائے متعلق موزونیت (आशीर्वचनौचित्य)

شمیندر فرماتے ہیں کہ جس طرح کافی دولت دے کر علماء کو مطمئن کرنے والے راجہ کے لیے دعائیہ الفاظ اچھائی لانے والے ہوتے ہیں۔ اسی طرح بالطق معانی کا ادراک کرتے ہوئے علماء کو پوری طرح مطمئن کرنے والی شاعری کے دعائیہ الفاظ اچھائی کی بارش کرتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

पूर्णर्थादातुः काव्यस्य सन्तोषित मनीषिणः ।

अचिताशीर्नृपस्येव भवत्यभ्युदयावहा ॥

اوجیتہ وچار چہرہ - ۳۹

مثال یوں دیتے ہیں کہ بے مثل محبت سے نم و صل کی لذتوں سے آشنا شوخ عزال چشموں کی آنکھوں کی وہ انوکھی مستی آپ سب کو خوشی دے۔ یہ تنکنا تاج جہاں

کام دیو کے پانچوں تیر شرما کر ترکش میں اپنا منہ چھپا لیتے ہیں۔ اس مثال میں آپ سب کو خوشی دے، ہنکڑا دیا یہ الفاظ سے مزین ہے۔
اردو کی مثال۔

ترے جمال کے سورج سے آنکلیں خیرہ ہیں
دعا یہی ہے کہ تجھ حسن پر زوال نہ آئے

شہریار

شمسیندر نے موزونیت کے جن ۲۷ نمونوں کے بارے میں اپنی کتاب ادھتہ وچار چرچہ میں اظہار خیال کیا ہے۔ ان پر بطور بالا میں روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ موزونیت کے یہ نمونے شاعری کی خارجی ہیئت اور باطنی محاسن دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی موزونیت کی سیکڑوں اقسام ہو سکتی ہیں۔ بہر حال اوپر کے تجزیہ سے یہ بات بھی واضح ہے کہ موزونیت سے صرف شعری ساخت کا ہی تعلق نہیں ہے بلکہ شعر کی باطنی کائنات، شعر کا پس منظر، اس کے تحرکی عناصر، اور اس کے سیاق و سباق نیز اس کے ارد گرد کے مختلف عوامل سے بھی تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ آچاریہ شمسیندر نے موزونیت پر ایک وسیع تناظر میں گفتگو کی ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ ”منائے بدائع تو صنائع بدائع ہی ہیں اور اوصاف بھی اوصاف ہی ہوتے ہیں۔ انہیں تو شاعری کی زیر بنیت والے عناصر کی شکل میں ہی دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ شاعری کی ہیئت کو متعین کرنے والے عناصر نہیں ہیں۔ رس آمیز یعنی کیفیت آمیز، انبساط سے مزین شاعری کی روح تو موزونیت ہی ہے۔“ اصل متن یوں ہے۔

अलंकारस्वतलंकारा गुणा एव गुणाः सदा।

औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम्॥

ادھتہ وچار چرچہ - ۵

شمسیندر نے اپنے استاد آچاریہ ابھنوگپت اور ابھنوگپت کے آدرش یعنی آئندہ در دھن کے نظریات کو ہمیشہ عزت کی نگاہوں سے دیکھتے ہوئے نظریات کو بالیدگی

عطا کی۔ وہ بھی اپنے دونوں پیش روؤں کی طرح بہت باریک بین اور لطیف نظر رکھتے تھے، اسی لیے انھوں نے کافی غور و غوض کے بعد یہ فرمایا کہ رس تو شاعری کی باطنی کائنات کی نمائندگی کرتا ہے لیکن موزونیت رس کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے شاعری کی ظاہری ہیئت کو بھی اپنے اندر جذب کیے ہوئے رہتی ہے۔ مطلب یہ کہ موزونیت رس اور رس آمیز شاعری دونوں کا نقطہ اتصال ہے۔ یہی موزونیت کا نظریہ ہے۔ شیمیندر نے یہ اعلان کر دیا مگر اس اعلان کے ثبوت میں انھوں نے اپنی تشریحات کو اپنی تصنیف 'اوپتیہ و چار پرہ' میں نہیں پیش کیا۔ ان سے قبل کے آچاریوں مثلاً بھرت، بھامہ، دندئی اور آندور دھن نے اپنے نظریات کے دفاع میں مختلف دلائل پیش کیے تھے مگر شیمیندر نے ان آچاریوں کی متبع نہیں کیا۔ انھوں نے حالاں کہ موزونیت کی اہمیت پر بہت زور دیا مگر اپنے نظریہ کو قائم کرنے کے لیے جن دلائل اور توضیحات کی ضرورت تھی انھیں وہ پیش نہ کر سکے۔ مثلاً انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ موزونیت، ادب اور فن کے تعلق سے اپنا کون سا کردار ادا کرتی ہے؟ شیمیندر کے پیش رو آچاریوں نے جو اصول پیش کیے تھے ان اصولوں سے موزونیت کے کیا تعلقات ہیں؟ رس اور دھون وغیرہ دبستانوں کے اصولوں کو موزونیت میں کس طرح، کیسے اور کہاں تک قبول کیا گیا ہے؟ صرف یہ کہہ دینا کہ انکار تو انکار ہی ہیں۔ اوصاف تو اوصاف ہی ہیں اور رس آمیز شاعری کی روح تو موزونیت ہے، سے بات مکمل نہیں ہوتی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شیمیندر کے بعد ان کے بتائے گئے اصولوں پر وہ توجہ صرف نہیں کی گئی جس کے لیے وہ مستحق تھے۔ بہر حال جیسا کہ آغاز کی سطور میں عرض کیا جا چکا ہے کہ موزونیت کے بارے میں شیمیندر سے قبل کے آچاریوں مثلاً بھرت، بھامہ، دندئی، رورٹ، آندور دھن، کشک اور ہم بھٹ وغیرہ نے اپنی اپنی تصانیف میں اجمالاً اظہار خیال کیا تھا۔ لیکن شیمیندر کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے موزونیت کو ایک منضبط شکل عطا کی۔ اپنے اصول کے بارے میں انھوں نے دلائل اور تشریحات نہ پیش کر کے اپنے نظریہ کو وہ بالیدگی نہیں عطا کی جو ان کے پیش رو علماء نے اپنے اپنے نظریات کو عطا کی تھی۔ ایک بات اور کہ

جس طرح آندردھن کو ایک عظیم شارح ابھونگیت مل گئے تھے اس طرح شیمیندر کو کوئی شارح نہیں ملا۔ لیکن اس کمی کے باوجود ان کے اصولوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کیوں کہ اگر ہم غور کریں تو پائیں گے کہ موزونیت، شاعری کے ضروری اور مناسب عناصر کی ایک متناسب ترتیب ہے جس کا تعلق تنقید نگار سے ہے۔ جب تنقید نگار یا صاحب دل قاری کسی تخلیق کا محاسبہ کرتا ہے تو رس اور دوسرے عناصر بھی اس کی نظر کے سامنے رہتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ رس اور دوسرے عناصر شاعری میں ایک متناسب موجودگی رکھتے ہیں۔ ان سب کے درمیان ایک توازن رہتا ہے۔ یہی توازن قائم رکھنے والا عنصر ہی موزونیت ہے۔ اگر شعر میں موجود سبھی عناصر عدم توازن کا شکار ہو جائیں تو موزونیت اپنے آپ ختم ہو جائے گی۔

اس گفتگو کے بعد ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم شعریات کے دوسرے دبستانوں کے ساتھ موزونیت کے تعلق پر بھی اظہار خیال کریں سب سے پہلے سوال یہ اٹھتا ہے کہ رس اور موزونیت میں کیا تعلق ہے؟ اس ضمن میں آچاریہ بلدیو پادھیائے فرماتے ہیں۔

”رس ہی شعر کی روح ہے مگر موزونیت شعر کی زندگی (جیویت) ہے۔ روح کے بغیر جس طرح زندگی ناممکن ہے اسی طرح رس کے بغیر موزونیت عبث ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہوں گا کہ پھر زندگی کی غیر موجودگی میں رس کے ذائقہ کا تصور بیکار ہے۔“

— بھارتیہ ساہتیہ شاستر حصہ دوم

رس اور موزونیت میں کیا تعلق ہے؟ اس کو جاننے کے بعد اب ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ موزونیت اور دھون میں کیا تعلق ہے؟

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ شاعری کے تین اہم جز ”رس“ ”دھون“ اور ”موزونیت“ یعنی اوجتیا ہیں ان تینوں میں سے کسی ایک کی غیر موجودگی شعر کو کمزور بنادیتی ہے۔ آچاریہ آندردھن نے ان تینوں کی اہمیت کو سمجھا اور بتایا کہ شاعری کی روح ”دھون“ ہے اور دھون کی جان ”رس“ ہے اور ”رس“ کا راز موزونیت ہے۔ وہ دھون کے تمامی عناصر میں توازن پیدا کرنے والے عنصر کو ہی موزونیت مانتے ہیں اور اسی لیے وہ

غیر موزونیت کو سبھی طرح کے رسوں کے انتشار کا موجب قرار دیتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ چاہے اشیاء متعلق دھون ہو چاہے صنائع بدائع سے متعلق دھون ہو چاہے رس سے متعلق دھون ہو اگر یہ دھونیاں مناسب یا موزوں طریقے سے تخلیق نہیں کی گئی ہیں تو وہ صاحب دل کو متاثر نہیں کر سکتیں۔

موزونیت اور پیچیدہ اظہار بھی آپس میں ایک گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ وکر دکت کی انعام کی بنیاد موزونیت ہے۔ دراصل آچاریہ کشک اور آچاریہ میندردونوں نے شاعری کے لطیف ترین عنصر سے لیکر اس کے بڑے عنصر تک ترتیب کیساٹھ اپنے نظریہ کو ایک وسیع تناظر بخشا ہے۔ مثلاً انھوں نے تنظیم حروف سے لے کر مہاکاویہ کی ہیئت تک پیچیدگی یا موزونیت کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ موزونیت شاعری کے خارجی اور باطنی دونوں طرح کے حسن کی متقاضی ہے جب کہ پیچیدہ اظہار خصوصاً شاعری کی خارجی حسن آفرینی پر زور دیتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ کشک کی نظریں موزونیت شعری حسن یعنی پیچیدگی کے ایک لازمی وصف کی شکل میں ہے یہ دونوں ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے متضاد نہیں ہیں۔

آچاریہ دامن نے ریت یعنی اسلوب کو شاعری کی روح مانا ہے (रीतिरात्मा)

اور ریت یا اسلوب کی تعریف یوں کی ہے کہ مخصوص طبع کی تخلیق ہی اسلوب (काव्यरस्य) ہے (विशिष्ट पद-रचना रितिः) ظاہر ہے کہ دامن شاعری کی خارجی حسن کاری کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ موزونیت وہ عنصر ہے جو اسلوب کی حدود کا تعین کرتا ہے اور اسلوب کو توازن بخشتا ہے۔

جہاں تک الंکار (صنائع بدائع) اور موزونیت کے درمیان تعلق کی بات ہے۔ علماء کا ایک گروہ یہ مانتا ہے کہ الंکار شاعری کی دائمی خصوصیت ہے۔ یہ شعری حسن کا مترادف ہے۔ جب کہ علماء کا دوسرا گروہ الंکار کو شاعری کے ظاہری حسن کو بڑھانے والا زیور ہی مانتا ہے۔ بہر حال دونوں حالات میں الंکار کو موزونیت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ کیوں کہ ظاہری یا باطنی حسن آفرینی کی حدود کا تعین بھی ہمیں کرنا ہی پڑے گا اور اس کے لیے

موزونیت کو ہی بنیاد بنانا پڑے گا۔

سطور بالا میں جو اطلاعات فراہم کی گئی ہیں ان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعری میں کیفیت آمیز انبساط یعنی رس کو ایک مرکزی نکتہ مانتے ہوئے حروف کی نشست، الفاظ کی نشست، وصف کا تجربہ، انکار کا تجربہ، اسلوب کا تجربہ اور بحرؤں وغیرہ کے تجربوں میں جو اصول قائم کیے گئے ہیں۔ ان اصولوں کے خلاف برتی گئی کمزوریوں کا فقدان ہی موزونیت کو بالیدگی عطا کرتا ہے۔ یہ موزونیت ہی ہے جو یہ بتاتی ہے کہ کس رس کے لیے کون سے حروف، لفظ اور جملے کی نشست کارآمد ہو سکتی ہے؟ کس وصف سے شعر میں جمال آفرینی ہوتی ہے؟ کس بحر کے انتخاب سے شعر میں طلسمی فضا قائم ہو سکتی ہے؟ ظاہر ہوا کہ اس صورت حال میں موزونیت تخلیقی عمل سے بہت قریب ہے۔ آخر میں اپنی بات ہندی کے معتبر نقاد ڈاکٹر نگیندر (डा० नगेन्द्र) کے موزونیت سے متعلق خیالات سے ختم کرتا ہوں کہ۔

”عام زبان، شعری زبان سے مختلف ہوتی ہے شعری زبان میں اتنی صلاحیت ہونی

چاہیے کہ وہ قاری کو کیفیت آمیز انبساط کی حالت تک پہنچا دے۔ اس حالت تک پہنچنے میں اگر کوئی عنصر رکاوٹ پہنچاتا ہے تو وہ ہے غیر موزونیت۔ اگر موزونیت مجروح ہوتی ہے تو محابب خود بخود جنم لیتے ہیں۔ رس کو بالیدگی دینے والا عنصر وصف ہے اور رس کو رد کرنے والا عنصر سلسلہ محابب ہے۔ ادب میں ساختی، صرفی نیز نحوی، تعلقی اور جذبہ سے متعلق موزونیت کو لازمی تسلیم کیا گیا ہے، ان میں ساخت، صرف اور نحو سے متعلق موزونیت زبان سے تعلق رکھتی ہے۔ ساخت سے متعلق موزونیت، لفظ اور معنی کے توازن سے اور صرفی نیز نحوی موزونیت، معنی سے تعلق رکھتی ہے۔ تعلقی موزونیت بھی آخر کار لفظیات کے انتخاب میں ضروری شعور سے تعلق رکھنے کے سبب سے اپنی اہمیت رکھتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ شعری زبان میں تین طرح کی موزونیت لازمی ہیں۔ جہاں تک آخری موزونیت یعنی جذبے سے متعلق موزونیت ہے۔ اسکا گہرا تعلق کیفیت آمیز انبساط یعنی رس سے ہے۔“

بھارتیہ کاویہ شاستر کی جھومیکا - ڈاکٹر نگیندر، ص ۸۰-۷۹

حواشی:

—۱ The Practical Sanskrit English Dictionary, Pt. I, Page 397

—۲ وہ لفظ جس کی دوسری شکلیں نہ بن سکیں مثلاً 'ہنیں' مت 'جب' جیسے تو ابھی

نمک وغیرہ

—۳ ادچتیہ وچار چہچہ - ۱۰، ۹، ۸

—۴ قواعد اردو - خان بہادر پروفیسر ذوالعلیٰ خاں - خدائے بخش اور نیل بیک لائبریری پٹنہ
ص ۱۱۴

—۵ جنوبی ہند میں ایک پہاڑی سلسلہ 'جہاں مندل' کے پیر کثرت سے پائے جاتے ہیں،

سنسکرت کے شاعروں نے اکثر اس پہاڑی سلسلے سے چلنے والی ہوا کا بیان اپنے اشعار میں کیا ہے، کیوں کہ یہ ہوا مندل اور دوسرے خوشبودار پودوں کی خوشبو کو ادھر ادھر پھیلانے کے ساتھ ہی ساتھ خصوصاً جلی خواہش سے پریشان افراد کو بھی متاثر کرتی ہے۔



سنسکرت شعریات اور شاعری

شاعری، قلب انسانی کے اضطراب سے رم پذیر ہونے والا حیرت انگیز سرود ہے جسکی شناخت اور تشریح شعریات کرتی ہے۔ شعریات، شاعری میں پوشیدہ ان عناصر کی نقاب کشائی کرتی ہے، جن کے سبب ایک صاحبِ دل (सहृदय) قاری ایک فن پارے کو پڑھ کر بے انتہا میں غرق ہو جاتا ہے۔ سنسکرت شعریات کی تاریخ کا مطالعہ کرنے پر ہم یہ پاتے ہیں کہ آغاز میں ہی شاعری میں پہنان جس حقیقی اور تابناک عنصر (رس) کی شناخت کر لی گئی تھی، اس پر بعد میں ایک طویل مدت یعنی تقریباً ایک ہزار سال تک غور و فکر کے دروازے بند کر دیے گئے۔ یہ سوال اہم ہے کہ آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) کے بعد آنے والے آچاریوں نے شاعری کی خارجی ساخت پر ہی اپنی تمام تر توانائیاں کیوں صرف کر دیں؟ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ ان آچاریوں نے شاعری کی روح کو لے کر تفصیلی تشریحات پیش کیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سنسکرت شعریات میں کئی دبستان وجود میں آئے۔ روحِ شاعری کے سوال کے علاوہ مختلف آچاریوں نے شاعری کی تمام خصوصیات کو یکجا طور پر بیان کرنے کی کوشش اپنے اپنے انداز سے کی ہے، حالانکہ ان کی یہ کوشش براہِ راست یا بلا واسطہ ان سے متعلق دبستان کے افکار سے منسلک ہے۔ لیکن اس کے شانہ بشانہ ان کی تشریحات میں اس موضوع کے علاوہ بھی خاصہ مواد موجود ہے۔ اس لیے ان خیالات پر آزادانہ رائے زنی بھی مناسب رہے گی۔

یوں تو شعرِ بانی نقطہ نظر سے مختلف خیالات، دید، اپنشد، آرنیک (आरण्यक)

اشٹادھیائی (अष्टाध्यायी) اور دوسری بہت سی تصنیفات میں دستیاب ہیں لیکن شعریات پر باقاعدہ بحث آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) نے ہی شروع کی۔ ان کی کتاب نائیہ شاستر (नाट्य शास्त्र) آج بھی موجود ہے۔ کام سوتر (कामसूत्र) کے مصنف

آچاریہ واسیائین (آचार्य वात्स्यायन) اور کاویہ میاںسہ (काव्यमीमांसा) کے مصنف آچاریہ راج شیکھر (आचार्य राज शेखर) نے اپنی تصانیف میں اپنے سے قبل کے متعدد ماہرینِ شعریات کے حوالے دیے ہیں۔ لیکن ان کی تصانیف آج دستیاب نہیں ہیں۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) کو ہی سنسکرت شعریات کا ادیبِ عالم تسلیم کیا گیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے جدید علماء آچاریہ بھرت کو پہلی صدی ق۔ م سے ۵ ویں صدی ق۔ م کے درمیان ہونا بتاتے ہیں۔ آچاریہ بھرت کے بعد کئی صدیوں تک کسی بھی معتبر اور قابلِ ذکر آچاریہ کا نام ہمیں نہیں ملتا اور نہ ہی کوئی اہم تصنیف نظر آتی ہے جس نے شعریاتی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی ہو۔ بہر حال اس طویل مدت کے بعد آچاریہ بھامہ (چھٹی صدی عیسوی) کا نام ہی بڑے احترام اور عقیدت سے لیا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے پہلے ہی ”رگ“ کو شاعری کی روح کہا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے یہ اعلان ڈرامہ کے ضمن میں کیا تھا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ایک لمبے عرصے تک سنسکرت شعریات کے ضمن میں علماءِ انکس قول کو قبول کرنے میں پہلو تہی کرتے رہے۔ جب کہ آچاریہ بھرت کا موقف اپنے آپ بہت اہم اور فکر انگیز ہے اور اس کا اطلاق شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ شاعری لفظ اور معنی کا نکتہ اتصال ہے جو جذبہ اور فن کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ اسی لیے آچاریہ بھرت نے ایسی لفظیات کو اہمیت دی جو کیفیتِ آمیز ہو اور ظاہری ساخت کے نقطہ نظر سے دل آویز اور لطیف ہو۔ ظاہر ہو کہ انھوں نے شاعری میں جذبہ اور فنکاری دونوں کو اہمیت دی ہے تعجب کی جگہ ہے کہ ان کے بعد آچاریہ بھامہ اور آچاریہ دندئی (आचार्य दंडी) نے شاعری کی ایک رخی تعریف پیش کی ہے۔ اور دونوں کی نظر شاعری کی ظاہری ہیئت اور فن پر ہی مرکوز رہی۔ آچاریہ بھامہ کے مطابق لفظ اور معنی کے باہمی اتحاد سے پُر کلام ہی شاعری ہے۔

शब्दार्थौ सन्निती काव्यम्

جب کہ آچاریہ دندئی (ساتویں صدی عیسوی) کی نظر میں الفاظ کی وہ نسبت جو

متوقع معانی کو ظاہر کرتی ہو شاعری ہے :-

इष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली

شاعری کی یہ تعریف حالانکہ ایسی ہے جس کی تشریح مختلف علماء اپنے اپنے نظریے سے کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ سچ یہ ہے کہ شاعری کی یہ دونوں تعریفیں اپنے آپ میں مکمل نہیں ہیں۔ کیوں کہ اس تعریف کا اطلاق انسانی علوم کی کسی بھی شاخ پر ہو سکتا ہے مثلاً فلسفہ، طب، جغرافیہ، تاریخ وغیرہ علوم۔ لفظ اور معنی کے اتصال کے علاوہ اور کیا ہیں؟ ان علوم میں استعمال ہونے والی لفظیات بھی متوقع معانی کا اظہار کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ دنیا کی ساری ادبیات ان تعریفوں کی حدود میں آجاتی ہیں اور اس طرح ہر علم شاعری کہا جائے گا، جو کہ حقیقتاً صحیح نہیں ہے۔ دوسرے اگر ان تعریفوں کو ان آچاریوں کے نظریات کی روشنی میں پرکھا جائے تو دوسری صورت حال نظر آئے گی کیوں کہ آچاریہ بھامہ یہ بھی کہتے ہیں کہ عورت کا خوب صورت چہرہ بھی زیبائش کے بغیر اچھا نہیں لگتا :-

न कन्तमपि निर्भूषं विभाति वनितामुखम

مراد یہ ہے کہ جس طرح خوبصورت چہرہ بھی زیب و زینت کا متقاضی ہے۔ اسی طرح شاعری بھی صنائع و بدائع کے بغیر حسین نہیں ہو سکتی۔ ٹھیک اسی طرح آچاریہ دندئی شاعری کی زیب و زینت والی خصوصیت کو انکار کہتے ہیں :-

काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آچاریہ دندئی اور آچاریہ بھامہ لفظ اور معنی کی تشریح انکاروں کی روشنی میں کرتے ہیں جو کہ ظاہری ساخت کی حسن کاری سے ہی متعلق ہے ان کے بعد آچاریہ دامن (आचार्य वामन) نے اپنی کتاب کا دیا انکار سوئے (काव्यालंकार सूत्र) میں شاعری کی تعریف یوں کی ہے کہ اوصاف اور انکاروں سے سچی ہوتی لفظیات اور معانی کے لیے ہی لفظ شاعری کا استعمال کیا جاتا ہے۔

دوسری جگہ یوں فرماتے काव्य शब्दोऽयं गुणलंकारसंस्कृतयोः शब्दार्थयोर्वर्तते:

ہیں

काव्यं ग्राहमलंकारात्

یعنی شاعری انکاروں یا صنائع و بدائع کے سبب قابل قبول ہے۔ اگر شاعری میں انکار

نہیں ہیں تو وہ شاعری نہیں کہی جاسکتی۔

آچاریہ دامن کے بعد آچاریہ کُنٹک (आचार्य कुन्तक) (دسویں صدی عیسوی) نے وکروکت (वक्रोक्ति) یعنی پیچیدہ اظہار کا نظریہ پیش کیا۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ آچاریہ کُنٹک کی وکروکت، آچاریہ بھامہ کی وکروکت سے مختلف ہے۔ کیوں کہ آچاریہ بھامہ کے نزدیک وکروکت ایک انکار ہے۔ جب کہ آچاریہ کُنٹک کی وکروکت ہنسکرت شعریات کے ایک بہت ہی اہم دبستان کی شکل میں نمودار ہوئی۔ ان کے مطابق پیچیدہ اظہار آمیز فن پارے میں لفظ اور معنی کی مادی موجودگی ہی شاعری ہے۔

शब्दार्थौ सहितौ वक्र कवि व्यापार शालिनि ।

बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाल्लादकारणि ॥

ظاہر ہے کہ شاعری کی یہ تعریف، بھامہ، دندئی اور دامن کے ذریعہ پیش کی گئی شاعری کی تعریفات سے الگ نہیں ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آچاریہ کُنٹک اپنے نظریات کی تشریح میں اپنی اس تعریف سے سرو موٹے نہیں ہیں، اور ان کی توضیحات میں کہیں بھی سقم یا ظاہری تناقض (Paradox) نہیں ہے۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ شاعری کی روح تک وہ بھی نہیں پہنچ پائے اور وہ بھی فن پارے کی ظاہری ساخت کی زیب و زینت میں ہی الجھے رہے۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے 'رس' کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔

آچاریہ کُنٹک کے بعد دھونی (ध्वनि) یعنی نظریہ صوت کے علم برداروں کا دور آتا ہے۔ جن میں آچاریہ ممت کا نام بہت اہم ہے۔ آچاریہ ممت (आचार्य मम्मट) نے بھی بھامہ، دندئی، دامن وغیرہ کے خیالات سے ہی متاثر ہوتے ہوئے شاعری کی تعریف کی اور کہا کہ 'سقم کے بغیر وصف آمیز لفظ اور معنی کا اتصال ہی شاعری ہے'۔

तद्दोषौ शब्दार्थौ सगुणयानलंकृति पुनः क्वापि ।

انھوں نے یہ بھی ارشاد فرمایا کہ شاعری میں صنائع بدائع یا انکار کا موجود ہونا ضروری نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس خیال آرائی سے انکار دبستان کے آچاریہ بہت خفا ہوئے۔ ان میں آچاریہ جے دیو (تیرہویں صدی عیسوی) نے اپنے ردِ عمل کا

اظہار کرتے ہوئے کہا کہ جو لوگ انکار کے بغیر لفظ اور معنی کو شاعری مانتے ہیں وہ آگ کو بھی بغیر حرارت کے تسلیم کیوں نہیں کر لیتے؟

अंगीकरोति यः काव्यं शब्दार्थवनलंकृति ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलंकृति ।

بہر کیف آچاریہ ٹمٹ کے ان خیالات کا اثر یہ ہوا کہ انکار کی اہمیت کمزور ہو گئی اور ان کے بعد شاعری کے ضمن میں باطنی حسن کی تشبیحات کا آغاز ہوا۔ حالانکہ اس کی بنیاد تو آچاریہ بھرت بہت پہلے رکھ چکے تھے، لیکن انکار دبستان نے ان کے نظریہ پر اپنے ساختیاتی حسن کاری کے نظریہ کے سبب کاری ضرب لگائی تھی۔ بہر حال رس کی اہمیت کو دوبارہ قائم کرنے میں آچاریہ وشنو ناتھ (آचार्य विश्वनाथ) (چودھویں صدی عیسوی) نے ایک

اہم کردار ادا کیا، اور انھوں نے اپنی تصنیف ساہتیہ درپن (साहित्य-दर्पण) میں رس کی مطلق لاعنائی کا اعلان کیا اور اس طرح انھوں نے آچاریہ بھرت کے نظریہ کو بالیدگی عطا کی۔ انھوں نے صاف الفاظ میں یہ اعلان کیا کہ رس آمیز جملہ ہی شاعری ہے۔

वाक्यं रसात्मक काव्यम्

ساتھ ہی انھوں نے رس کی تعریف یوں کی :-

सत्त्वोद्वेकादखण्डत्व प्रकाशानन्द चिन्मयः

वेधान्तर-स्पर्श शून्यो ब्रह्मास्वाद-सहोदरः

लोकोत्तर-चमत्कार प्राणःकैश्चित प्रमात्रिभिः

स्वाकारवदभिन्तत्वेनायमास्वाददत्ते रसः

یعنی پاکیزہ وصف کی تحریک کے سبب صاحب دل قاری غیر منقسم، اپنے جلوے سے ہی انبساط بخشنے والا، خالص دانش آمیز، سبھی انواع کے علوم سے آزاد، انبساط ازلی کا ہم نفس، ماد رانی طلسم حسن کی روح ہے، ایسے رس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

اس طرح آچاریہ وشنو ناتھ نے رس، کی ایسی جامع تعریف پیش کی کہ ان سے قبل کے سارے دبستان پردے کے پیچھے چلے گئے۔ ان کے بعد سنسکرت شعریات کے

آخری عالم پنڈت راج جگن ناتھ (पंडित राज जगन्नाथ) (دسترہویں صدی عیسوی) نے اپنی عظیم تصنیف ”رس گنگادھر“ (रस गंगाधर) میں رس کو حسن کی علامت قبول کر کے ’براہ راست‘ لفظ رس کا بیان نہ کرنے کی جگہ لفظ دل آویز (रमणीय) کا استعمال کرتے ہوئے رس کی اور زیادہ شفاف تعریف پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ ان کے مطابق ”دل آویز“ معنی کی ترمیم کرنے والا لفظ ہی شاعری ہے۔“ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آچاریہ بھرت کے بعد شاعری کی ظاہری ہیئت پر ہی زیادہ خیال آرائی صدیوں تک ہوتی رہی۔ ان کے خیالات کو صدیوں بعد آچاریہ دشوناتھ اور جگن ناتھ نے دوبارہ جلا بخشی اور ان دونوں نے شاعری میں رس کی اہمیت کو قبول کیا اور یوں انھوں نے جذبہ کی بالادستی کو تسلیم کیا۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ سنسکرت شعریات کی رو سے شاعری کا مقصد کیا ہے؟ شاعر، شعری تخلیق کیوں کرتا ہے؟ قاری شعریوں پر لکھتا ہے؟ سامع شعریوں سنتا ہے؟ اگر باریک بینی سے ان سوالات کے جوابات تلاش کیے جائیں تو ہم پائیں گے کہ قلبی واردات اور محسوسات کا اظہار ہی شاعری کا اولین مقصد ہے۔ ساتھ ہی ساتھ شدید محسوسات کے ساتھ تحلیل ہو جانے کا عمل ہی قاری، سامع اور ناظر کی نگاہ میں فن پارے یا شاعری کا بنیادی مقصد ہے، دونوں کی جڑوں میں جذبہ ہی مخصوص مقام رکھتا ہے، حصول انبساط ہی اس عمل کا نتیجہ ہے، جس کا احساس تخلیق کار اور صاحبِ دل قاری، سامع اور ناظر کو بعد میں ہوتا ہے۔ اس ضمن میں آچاریہ بھرت [ؒ] یوں ارشاد فرماتے ہیں کہ ’ڈرلمہ (شاعری بھی) دینی اور دنیاوی فرائض، شہرت، عمر کو فائدہ پہنچانے والا اور عوام کے لیے سودمند ہوتا ہے۔‘

धर्म्यं यशस्यमायुष्यं द्वितं वृद्धिविवर्धनम्

लोकोपदेशजननं नाट्यमेतद् भविष्यति ।

بھرت کے نزدیک شاعری کا اولین مقصد دینی اور دنیاوی فرائض کی ادائیگی ہے۔ ان کے مطابق تخلیق کار کو یہ ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ وہ جس معاشرے میں پیدا ہوا ہے اس کے لیے بھی اس پر فرائض عائد ہوتے ہیں۔ ظاہر ہو کہ تخلیق کار وہ شاعری تخلیق کرے گا جو کہ معاشرے کی فلاح کے لیے معادن ثابت ہو سکے اور وہ معاشرے کو صمیم راہ دکھائے

کیوں کہ یہ امر اپنی جگہ اہم ہے کہ شاعری بنیادی طور پر معاشرے کا غیر منقسم حصہ ہے اور اس کی تکمیل تبھی مانی جائے گی جب وہ معاشرے کے ذریعہ قبول کر لی گئی ہو۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب کوئی تخلیق معاشرے کے ذریعہ قبول کر لی جاتی ہے تو اس سے شاعر کو تشہیر ملتی ہے۔ معلوم ہوا کہ تخلیق کار کی نظر میں یہ دونوں مقصد بنیادی ہیں۔ معاشرے کی رو سے بھی ان مقاصد کی اپنی قیمت ہے۔ کیوں کہ تخلیق کار جس راہِ راست کی نقاب کشائی اپنی تخلیق میں کرتا ہے اس پر چلنے کے لیے قاری کو عقلِ سلیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ صحیح راستے پر چلنے سے قاری کو بھی شہرت حاصل ہوگی۔ راہِ راست کا علم اسے شاعری یا فن پارے کے ذریعہ ہوگا۔ اور اسی لیے وہ شاعری کا مطالعہ کرتا ہے، اس پر غور و فکر کرتا ہے اور اسے قبول کرتا ہے۔ اب یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ صحیح راستے کا علم تو ہمیں مذہبیات اور اخلاقیات کے ذریعہ بھی ہو سکتا ہے پھر شاعری کو پڑھنے یا سننے کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب آچاریہ کنشک (आचार्य कुन्तक) نے اس طرح دیا ہے کہ مذہبیات اور اخلاقیات کا مطالعہ بہت محنت چاہتا ہے کیوں کہ وہ بولنے میں دشوار، سننے میں تلخ اور سمجھنے میں اداق ہوتے ہیں۔ جب کہ شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم ایک انبساط آمیز طلسمی فضا میں گلی گشت کرنے لگتے ہیں :-

धर्मादि साधनोपायः सुकुमार क्रमोदितः

काव्यबन्धोऽभिजातानां हृदयाह्लादकारकः

آچاریہ بھرت نے شاعری کا تیسرا مقصد عمر میں اضافہ بتایا ہے، یہاں بھی فطری طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ شاعری کے مطالعہ سے عمر میں اضافہ کیوں کر ممکن ہے؟ اس سوال کا جواب صرف یہ ہو سکتا ہے کہ شاعری کی تخلیق یا اس کے مطالعہ سے جو لطف حاصل ہوتا ہے وہ شاعر قاری یا سامع کے حواس اور قویٰ کو تازگی بخشتا ہے اور اس طرح وہ عناصرِ حیات کو ہمیز کرتا ہے۔

آچاریہ بھرت کے بعد آچاریہ بھام نے بھی شاعری کے مقاصد پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے آچاریہ بھرت کے لفظ آکوشید (आकुष्य) کو ترک کر دیا اور پریت

نام کے نئے مقصد کا ذکر کیا۔ لیکن ان دونوں لفظوں کے معنی میں کوئی فرق نہیں ہے۔
 بہر کیف بھامہ نے شاعری کے جن مقاصد کا ذکر کیا ہے، وہ سات ہیں۔ اور ترتیب وار اس طرح
 ہیں دینی اور دنیوی فرائض (دھرم)، ارتھ (अर्थ) یعنی دولت کالم (कर्म) یعنی جنسی
 زندگی، موکش (मोक्ष) یعنی ادراک حقیقت، اشتوہرن، شہرت اور پرہیت یعنی درازی عمر،

वमार्थकाम मोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च।

करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधु काव्यं निषेवणम्

آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ وامن (वामन) نے اپنی کتاب کا دیا لنکار سوتر ورتی
 (काव्यलंकारसूत्रवृत्ति) میں شاعری کے مقاصد پر اظہار خیال کیا ہے۔ انھوں نے
 بھامہ اور بھرت کی بتائی ہوئی تعداد کو کم کر کے صرف دو مقاصد کا بیان کیا ہے — یعنی
 درازی عمر اور شہرت

काव्यं सप्त दृष्ट्यदृष्ट्यार्थं प्रीतिकीर्तिं हेतुत्वात्

حقیقت یہ ہے کہ آچاریہ وامن (आचार्य वामन) نے اپنی فکر میں میانہ روی اختیار کی۔
 وہ کلاسیکی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں۔ اس لیے نہ تو وہ کسی فلسفیانہ موثر گائی میں الجھتے
 ہیں اور نہ ہی ارہنی مسائل میں اپنی توانائی صرف کرتے ہیں۔ بہر کیف آچاریہ وامن اپنے
 نظریات کی رو سے، شاعری کے مقاصد میں شہرت (कीर्ति) کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔
 یقیناً وہ انسانی جبلت کے اس بنیادی عنصر کو نظر انداز نہیں کر پاتے۔ مغرب بھی یہی کہتا ہے

FAME IS THE LAST RESORT

یعنی شہرت انسان کی آخری صحت گاہ ہے۔ لیکن یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ اگر
 ہم غور کریں تو پائیں گے کہ یہ مقصد بہر حال ایک کثیف اور ناقابل یقین مقصد ہے کیونکہ
 کوئی ضروری نہیں کہ تخلیق کار کو اس کی ہر تخلیق سے لازمی طور پر شہرت مل ہی جائے،
 کیوں کہ تب ہمیں یہ نتیجہ اخذ کرنا پڑے گا کہ وہ تخلیق یا شاعری اپنی صفات کے اعتبار سے
 اصل شاعری نہ ہوگی اور اسے صاحب دل قاری نے قبول نہ کیا ہوگا۔ سب سے بڑا
 بیخ تو یہ ہے کہ شہرت تو نتیجہ ہے مقصد نہیں۔

اس ضمن میں آچاریہ کنتک کا نظریہ سب سے زیادہ شفاف ہے جنہوں نے شاعری میں
 (अन्तश्चमत्कार) باطنی اعجاز کا ذکر کیا ہے۔ وہ یہاں تک کہتے ہیں کہ دھرم،
 ارٹھ کام اور موکش سے بڑھ کر، شاعری کا مقصد قاری میں باطنی اعجاز کی نمونڈیری ہے۔ آچاریہ
 کنتک نے اس ضمن میں تین کارِ کائناتیں (कारिकाएँ) لکھی ہیں۔ پہلی میں دھرم سدھی
 (धर्मसिद्धि) (واضح رہے کہ دھرم سے مراد مذہب نہیں ہے بلکہ دینی و دنیادی
 عام فرائض سے ہے)۔ دوسری میں عام اعمال کی تنگ و دواد و تیسری میں دھرم، ارٹھ، کام اور
 موکش وغیرہ کے حصول پر روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کے بعد باطنی اعجاز آفرینی
 (अन्तश्चमत्कार) پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اسے سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

धर्मादि साधनोपायः सुकुमार क्रमोदितः।

काव्य बन्धोअभिजातानां हृदयाह्लादकारकः

व्यवहारपरिस्पन्द - सौन्दर्य-व्यवहारिभिः

सत्काव्यधिगमादेव नूतनौचित्य माप्यते

آچاریہ کنتک کے بعد آنے والے سبھی آچاریوں نے گھما پھرا کر شاعری کے تقریباً انہیں صد
 کا ذکر کیا ہے۔ ان سب میں آچاریہ مٹ (आचार्य मम्मट) کی تعریف زیادہ عملی لگتی ہے۔
 انہوں نے سارے مقاصد میں سب سے ارفع و اعلیٰ مقصد انبساط (आनन्द) کو تسلیم کیا ہے۔
 لیکن انہوں نے سارے مقاصد کو اپنی کتاب 'کاویہ پرکاش' (काव्य-प्रकाश) میں شامل
 کیا ہے۔ فرماتے ہیں :-

सकल प्रयोजनमौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादन समुद्भूतं

विगलति वेद्यान्तरमानन्दनम्

یعنی شاعری کے سبھی عام مقاصد میں اعلیٰ ترین مقصد صرف 'انبساط' کو تسلیم کیا جانا چاہیے
 جو رس یا کیفیت کے حصول کے وقت سارے علوم کے تحلیل ہونے پر ظاہر ہوتا ہے۔ آچاریہ مٹ

کے مطابق شاعری کے مقاصد یہ ہیں۔ حصولِ شہرت، حصولِ دولت، عام زندگی کا علم، آفات پر فتح، حصولِ انبساط اور لطیف نصائح، ان چھ مقاصد میں آچاریہ مٹ نے حصولِ انبساط کو ہی سب پر فوقیت دی ہے۔

آفات پر فتح کے علاوہ انھوں نے انھیں باقی مقاصد کا بیان کیا ہے، جن کو ان سے قبل کے آچاریہ بہت پہلے بیان کر چکے تھے۔ آفات پر فتح سے متعلق مقصد کے لیے آچاریہ مٹ نے سنسکرت کے ایک شاعر میسور (मयूर) کا ذکر کیا ہے جنھوں نے آفتاب کی تعریف میں سوشلوکوں کا ایک قصیدہ لکھ کر، خود جدام سے نجات پائی تھی۔ یہ واقعہ بہر حال کراماتی ہے، جس پر آج کے سائنسی دور میں یقین نہیں کیا جاسکتا، لیکن اس مقصد کو آج کے تناظر میں دوسری طرح اپنایا جاسکتا ہے وہ یہ کہ آج کی بھاگ دوڑ اور ہنگامی زندگی میں سیاسی لیڈروں، مذہبی ٹھیکیداروں، افسروں اور سرمایہ داروں کی بدعنوانیوں اور ان کے مظالم کے خلاف لکھی جانے والی تخلیقات کو بھی ایسے ناسور کا علاج کہا جاسکتا ہے۔

آچاریہ مٹ کے بعد آنے والے سنسکرت کے آچاریوں نے کم و بیش انھیں مقاصد کا ذکر کیا ہے۔ جدید ہندی شریعات کے آچاریہ جنھوں نے براہ راست سنسکرت شریعات سے اثر قبول کیا ہے۔ انھوں نے شاعری کے تین مقاصد کا ہی بیان کیا ہے، اول شریہ محسوسات کا اظہار، دوم حصولِ انبساط اور سوکھ بہود عامۃ۔ ان آچاریوں میں ڈاکٹر ہزاری پرساد دویڈی، ڈاکٹر ٹیگیندر اور ڈاکٹر بھگیرتھ مسرا وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

اس ضمن میں مغربی فکر پر بھی اظہار خیال کرنا مناسب ہوگا۔ مغرب میں شاعری اور فن دونوں کو یکساں مانا جاتا ہے، اور اس بارے میں مختلف مقاصد کا بیان کیا گیا ہے جو اس طرح ہیں۔

۱۔ فن برائے فن (Art for Art's Sake)

۲۔ فن برائے زندگی (Art for life's sake)

۳۔ فن زندگی سے فرار کے لیے (Art as on escape from life)

۴۔ فن زندگی میں منہک ہونے کے لیے (Art as on escape into life)

۵۔ فن برائے خدمت (Art for Service's sake)

۶۔ فن برائے خود شناسی (Art for self-realization)

۷۔ فن برائے خوشی (Art for Joy)

۸۔ فن برائے تفریح (Art for recreation)

۹۔ فن تخلیقی ضرورت سے (Art as creative necessity)

اگر ان مقاصد کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو کوئی مقاصد باہمی طور پر مل کر ایک ہو جائیں گے۔ مثلاً فن برائے زندگی، فن، زندگی میں منہمک ہونے کے لیے اور فن برائے خدمت وغیرہ میں کوئی عنصری تفریق نہیں ہے، صرف لفظیات اور طرزِ ادا میں فرق ہے۔ اسی طرح فن برائے فن، فن برائے خوشی، فن برائے تفریح اور فن برائے فرار وغیرہ مقاصد بھی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ باقی دو مقاصد، خود شناسی کے تجزیہ سے متعلق ہیں۔ ظاہر ہوا کہ اس ضمن میں سنسکرت شعریات اور مغربی شعریات میں کوئی فرق نہیں ہے۔ مختصراً ہم یوں عرض کر سکتے ہیں کہ جو فن زندگی کی تشریح کرتا ہے وہ زندگی میں منہمک تو ہو گا ہی مآورائی زندگی کی تشریح ہی، زندگی میں انہماک کا ہی دوسرا نام ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ فن کے ذریعہ کس کی خدمت؟ جواب یہی ہے کہ زندگی یا معاشرے کی خدمت ہی فن کا تقاضہ ہے۔ زندگی سے فرار کا مقصد تو صرف یہی ہے کہ فن کار خود مرکوز ہو جائے، لیکن اس کا یوں خود مرکوز ہو جانا کیا زندگی سے الگ ہے؟ جب فرار کے جذبہ سے مغلوب ہو کر شاعر زندگی کی پیچیدگیوں، آفتا اور مشکلوں کا ذکر کرتا ہے تب وہ زندگی کی ہی تشریح کرتا ہے، اور جب وہ فرار کے جذبہ سے متاثر ہو کر اپنے خوابوں کی دنیا کے بارے میں تخیل سے کام لیتا ہے، تو وہ خود مرکوز ہو کر کیفیت اور انبساط کے سمندر میں غرق ہو جاتا ہے۔ اس لیے جہاں تک شاعری کے مقاصد کا سوال ہے شاعر کو اسی لفظیات کا استعمال کرنا چاہیے جس میں سارے مقاصد یکجا ہو جائیں۔ انگریزی شاعر کیٹس Keats نے ”ایک خوبصورت شے ہمیشہ کے لیے خوشی ہے۔“ A thing of beauty is a joy for ever. کہہ کر بڑی خوبصورتی اور آسانی سے شاعری کے مقاصد پر جامع روشنی ڈالی ہے۔ اس طرح مغربی شعریات کے

علماء نے بھی شاعری کے تین ہی مقاصد بیان کیے ہیں جو کہ اس طرح ہیں تشریح حیات، خود شناسی اور انبساط۔

اب تک جو کچھ عرض کیا گیا ہے اس کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ شدید محسوسات کا اظہار کرنے کی شدید خواہش ہی شاعری کا مقصد ہے۔ باقی جتنے بھی مقاصد مغربی اور مشرقی علما نے بتائے ہیں وہ یا تو کثیف مقاصد ہیں یا شاعری کا نتیجہ ہیں کسی شاعر کی تخلیق کو پڑھ کر یا سن کر کسی صاحبِ ثروت نے اس شاعر کو دولت بخش دی یا تخلیق کی اشاعت کے بعد وہ خوب بچی اور اس سے شاعر کو پیسے ملے اور دنیا میں اس کی شہرت بھی پھیل گئی یہ دونوں صورتیں تخلیق کا نتیجہ ہیں، شاعری کے مقاصد نہیں، کیوں کہ کوئی بھی شاعر اس نتیجہ کو اپنا نصب العین بنا کر کسی شہرہ آفاق فن پارے کی تخلیق نہیں کر سکتا۔ دنیا کے ہر بڑے شاعر نے اپنے شدید باطنی محسوسات کو اپنے دلکش اسلوب میں اشعار کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا یہی ان کا مقصد بھی تھا۔ اودھی کے عظیم شاعر گو سوامی تلسی داس سے ایک بار جب یہ سوال کیا گیا کہ انھوں نے رام کی زندگی اور ان کے کارناموں پر رام چرت مانس کی تخلیق کیوں کی؟ تو انھوں نے بتایا کہ سوانتہ سُکھائے (سوانت: سُخاوی) یعنی اپنے باطنی انبساط کے لیے ہی انھوں نے اس کی تخلیق کی۔

شاعری کے مقاصد کے بعد اب ہم شاعری کی علت پر اظہارِ خیال کرنے کی کوشش کریں گے۔ سنسکرت شعریات میں شاعری کی علت کے لیے ایک مخصوص لفظ ہیئتو (हित) کا استعمال کیا گیا ہے۔ علت، جہاں شاعری کی منزل کی نشاندہی کرتی ہے وہیں یہ شاعری کی نحو پذیری کی بنیاد بھی ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعری عمل ہے اور علت شاعری کا تخم ہے۔ سنسکرت شعریات میں سب سے پہلے اگنی پران (अग्नि पुराण) میں شاعری کی علت کا بیان بلا واسطہ ملتا ہے۔ اگنی پران میں عوام الناس کے اعمال و کردار اور ویدوں کے علم کو شعری صلاحیت کا تخم کہا گیا ہے، آگے چل کر آچاریہ بھاسہ نے شعر کی تخلیق کے لیے قواعد، عروض و دیان، تاریخ اور عوام الناس کے اعمال و کردار وغیرہ لازمی بنیاد بتایا ہے۔

शब्दस्थन्दोऽभिधानार्था इतिहासाश्रयाः कथाः

लोकोयुक्ति कलाश्चेति मन्तव्या काव्यगैहर्ग्यमी

آچاریہ بھامہ نے لفظ پرتیجا (प्रतिभा) کو شاعری کی علتِ اولیٰ تسلیم کیا ہے اور یہ کہا ہے کہ استاد یا گرو کی مدد سے کم عقل بھی علم کا مطالعہ کر سکتا ہے لیکن شاعری تو صرف باصلاحیت (प्रतिभा सम्पन्न) شخص ہی کر سکتا ہے۔

آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ دندئی نے لفظ 'پرتیجا' کی تعریف کرتے ہوئے اسے فطری قوت (नैसर्गिक शक्ति) کہا ہے۔ وہ عوام الناس کے اعمال اور کردار نیز ہم عصر رائج علوم کو یکساں درجہ دیتے ہیں۔ وہ ریاضت اور مشق کو شاعری کی تیسری علت قرار دیتے ہیں۔ اس طرح آچاریہ دندئی نے شاعری کی تین علتیں بتائی ہیں۔ اول، 'فطری صلاحیت' (नैसर्गिक प्रतिभा) دوم، 'لوک شاستر گیان' (लोक शास्त्र ज्ञान) یعنی ہم عصر رائج علوم اور اُردو

ابھیوگ (अभियोग) یعنی مشق اور ریاضت۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ بھامہ فطری صلاحیت کے بغیر شاعری کو ناممکن قرار دیتے ہیں، جب کہ آچاریہ دندئی فطری صلاحیت کو قبول کرتے ہوئے بھی مشقت، کوشش اور ریاضت کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔

شاعری کی فطری صلاحیت نہ رکھنے والے بھی اپنی محنت سے شاعری کی مخلوق میں شامل ہونے کی صلاحیت حاصل کر سکتے ہیں، لیکن اس کا ہرگز مطلب نہیں ہے کہ آچاریہ دندئی نے فطری صلاحیت کو ماننے سے انکار کیا ہے۔

آچاریہ دندئی کے بعد آچاریہ دامن نے شاعری کی علت پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اول، 'لوک' (लोक) یعنی عوامی ددُم دیا یعنی علم اور سوئم پرکیرن یعنی متفرق۔ لوک کی تشریح کرتے ہوئے آچاریہ دامن نے بتایا کہ لوک سے مراد دنیاوی فرائض کے علم سے ہے۔ ودیا (विद्या) یا علم کے تحت وہ لسانیات، لغت، عروض، فنونِ لطیفہ، جنسیات اور ہم عصر رائج علوم وغیرہ کو شامل کرتے ہیں اور پرکیرن (प्रकीर्ण) یعنی متفرق میں ضعیفوں کی خدمت، آویکشن (अवेक्षण) یعنی نگہداشت، پرتیجا (प्रतिभा)

یعنی حاضر جوابی اور اُدوہان (अवधान) یعنی لگن اور اُنہماک وغیرہ کو تسلیم کرتے ہیں۔ دامن کے بعد آچاریہ گُنتک نے بھی شاعری کی علت پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور انھوں نے بھی شاعری کی تین علتیں بتائی ہیں جن میں انھوں نے فطری صلاحیت کو اولیت

دی ہے اور شاعرانہ مزاج کو بھی اہمیت دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ لطیف مزاج سے لطیف قوت نمونہ برہوتی ہے اور نتیجتاً اس سے لطیف شعری سیکرڈ کی نمود ہوتی ہے اور اس طرح لطیف

سौकुमार्य - रमणीयां व्युत्पत्ति मावधत्ताति ।

ताभ्यां च सुकुमार-वत्संन्यासासतत्परः कियते ॥

ظاہر ہے کہ آچاریہ گُنتنک (آचार्य कुन्तक) اپنے پیش رو آچاریوں کی نسبت

زیادہ لطیف نظر رکھتے ہیں کیوں کہ شاعری بنیادی طور پر مزاج کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سبھی شاعر ایک ہی طرح کی شاعری کرتے۔ اس لیے یہ بیچ ہے کہ مزاج کے اعتبار سے ہی فطری صلاحیت رَم پذیر ہوتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ آچاریہ گُنتنک کے یہاں شاعری کی علتوں کے ضمن میں موصوعی اور معروضی دونوں عناصر کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔

آچاریہ گُنتنک کے بعد شاعری کی علت کے بارے میں آچاریہ مٹ نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں سب سے زیادہ چست لفظیات میں شاعری کی علتوں پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہی ہے کہ آچاریہ مٹ تک آتے آتے سنسکرت شعریات اپنی ترقی یافتہ شکل حاصل کر چکی تھی۔ آچاریہ مٹ نے اپنے زمانے تک تسلیم کیے تینوں علتوں کے بارے میں اپنی رائے دی کہ تینوں علتیں شاعری کی الگ الگ علتیں نہیں ہیں بلکہ تینوں مجموعی طور پر شاعری کی علت ہیں۔ تینوں اس طرح ہیں۔ اول شکتی (शक्ति) یعنی فطری صلاحیت دوم پنتا (निपुणता) یعنی مہارت اور سوم ابھیاس (अभ्यास) یعنی مشق اور ریاضت۔

یہاں یہ بات اہم ہے کہ آچاریہ مٹ نے پنتا (निपुणता) اور ابھیاس (अभ्यास) دونوں لفظ استعمال کیے ہیں۔ ان سے قبل کے آچاریہ لوک (लोक) دید اور عصری مروجہ علوم وغیرہ الفاظ کا استعمال کرتے تھے جہاں تک شکتی (शक्ति) یعنی قوت لفظ کے استعمال کا تعلق ہے۔ پہلے اور بعد کے آچاریوں کی شکتی اور پرتبھا دونوں کو ہم معنی الفاظ میں استعمال کیا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ تینوں علتیں ایک ساتھ مل کر ہی شاعری کی علتیں ہیں نہ کہ الگ الگ یعنی تینوں کی مشترکہ موجودگی ہی شاعری کی علت قرار پاتی ہے۔ آچاریہ مٹ کے بعد کے آچاریوں نے تقریباً انھیں تین علتوں کو کسی نہ کسی شکل میں قبول کیا۔ لیکن انھوں نے ان کے ساتھ ہی شکتی (शक्ति) اور پرتبھا (प्रतिभा) پر بھی اظہار

خیال کیا۔ اس لیے ان دونوں الفاظ پر بھی اجملاً خیال آرائی ضروری معلوم ہوتی ہے۔

سب سے پہلے ہمیں پرتبھا (प्रतिभा) سے متعلق عرض کرنا ہے۔ پرتبھا کے لغوی معنی ہیں روشن کرنے والی قوت۔ اسی کے ذریعہ شاعر یا تخلیق کار کے قلب میں نمودیر ہونے والے جذبات روشن ہو جاتے ہیں۔ سنسکرت شعریات کے علماء نے براہِ راست اور بلا واسطہ پرتبھا کے اسی معنی کو قبول کیا ہے۔ دہڑی، وامن، ردرٹ، بھٹ توت، اچھنوگیت، کشتک، مہم بھٹ، راج شیکھر مٹ، دشوناٹھ اور پنڈت راج بگن ناٹھ وغیرہ عظیم آچاریوں نے براہِ راست پرتبھا کی تشبیحا پیش کی ہیں، جبکہ دوسرے آچاریوں نے حوالے کی شکل میں پرتبھا کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

آچاریہ دہڑی (दंडी) نے پرتبھا کو پورو داسنا (पूर्व वासना) کی صفات سے جڑا ہوا بتایا ہے اور شاعری کے لیے اس کی انادیت پر بھی زور دیا ہے۔

पूर्व वासना गुणानुबन्धि प्रतिभानमदभुतम्

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ آچاریہ دہڑی، پورو داسنا سے کیا مراد لیتے ہیں؟ دراصل آچاریہ دہڑی کی نظر میں۔ پورو داسنا (पूर्व वासना) سے مراد یہ ہے کہ ہندو فکرم کے مطابق انسان سلسلہٴ تناسخ کے ذریعہ ہر جنم میں جو علم اور تجربات حاصل کرتا ہے، وہ اس کے لاشعور میں اکٹھا ہوتے رہتے ہیں اور وہی شاعری کا تخم ہے۔ جیسا کہ آچاریہ وامن نے اپنے الفاظ میں اسے یوں واضح کیا ہے :-

कवित्व बीजम् प्रतिभानम्..... जन्मजन्मान्तरागत

संस्कार विशेषः कश्चित् ।

آچاریہ اچھنوگیت (अभिनव गुप्त) (دسویں صدی عیسوی) نے بھی وامن کے اس خیال سے اتفاق کیا ہے۔ بہر حال اگر ہم پرتبھا کو سلسلہٴ تناسخ کے ذریعہ شاعر کے لاشعور میں مختلف جنموں میں اکٹھا ہونے والے تجربات، مشاہدات اور علوم کا نتیجہ نہ بھی تسلیم کریں تو بھی یہ بات تو ہمیں قبول کرنا ہی پڑے گی کہ یہ قوت، شاعر میں فطری طور پر ودیعت کی گئی ہے۔ آچاریہ راج شیکھر نے شکتی یا پرتبھا کو الگ الگ قبول کیا ہے۔ ان کے مطابق قوی شخص میں ہی مثلاً

نمودار ہوتی ہے اور پرتبھا یعنی صلاحیت اور مہارت کے ذریعہ ہنر کی مختلف شکلوں میں وسعت پیدا ہوتی ہے، اس لیے شاعری کی بنیادی علت صرف ہنر ہی ہے اور پرتبھا نیز ہنر ہی (بھوتی)

شاعری کو جلا بخشتی ہیں۔ اس کے بعد آچاریہ راج شیکھر پرتبھا کی ساخت پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ پرتبھا، الفاظ کی ترتیب، مختلف معانی، اسلوب، صنائع و بدائع وغیرہ تک محدود ہوتی ہوئی شاعر کے قلب میں نمودیر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ راج شیکھر نے پرتبھا کی تعریف کو کافی پھیلا دیا ہے اور انھوں نے اسے دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلا کاریتری پرتبھا (کارینی پرتبھا) اور دوسری بھاوتری پرتبھا (भावयन्त्र पतिभा)

سامع میں رہتی ہے۔ راج شیکھر نے کاریتری پرتبھا کی بھی تین اقسام کا ذکر کیا ہے۔ پہلی بھا کاریتری پرتبھا (सहजा कारयित्री प्रतिभा) دوسری آہاریا کاریتری پرتبھا (आहारा)

کارینی پرتبھا (कारयित्री प्रतिभा) اور تیسری اپدیشکی کاریتری پرتبھا (औपदेशिकी कारयित्री प्रतिभा) ان کی تشریح کرتے ہوئے راج شیکھر نے سبھا کو سلسلہ تناسخ سے حاصل شدہ صلاحیت کہا ہے، اور آہاریہ کو عصری زندگی میں اپنے ماحول سے حاصل ہونے والی صلاحیت کہا ہے، نیز اپدیشکی کو عملیات، بزرگوں اور استادوں کی دعاؤں اور تعلیم سے حاصل ہونے والی صلاحیت کہا ہے۔

آچاریہ راج شیکھر سے قبل آچاریہ رورٹ (रुद्रट) پرتبھا کو دو حصوں میں تقسیم کر چکے تھے۔ پہلی سبھا یعنی فطری اور دوسری اپتادیا (उत्पाद्या) سبھا کو رورٹ نے پیدا نشی کہا ہے اور اپتادیا کو مشقت اور ریاضت سے حاصل ہونے والی قوت کہا ہے، اور ان دونوں میں انھوں نے سبھا کو ہی شاعری کی علت قرار دیا ہے۔

آچاریہ ابھنوگیٹ (अभिनव गुप्त) کے استاد، آچاریہ بھٹ توت (भट्टतीत) نے پرتبھا کی تعریف کرتے ہوئے اس کی ایک خصوصیت یہ بھی بتائی ہے کہ وہ نئے نئے پیکروں کو خلق کرنے والی قوت (नव-नवोन्मेष शालिनी शक्ति)

ابھنوگیت نے اپنے استاد کے اس خیال کی تشریح کرتے ہوئے واضح کیا کہ پرتبھا
وہ قوت ہے جس میں حیرت انگیز پیکروں کو تخلیق کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔

प्रतिभा अपूर्व वस्तु निर्माणाक्षमा प्रज्ञा

ابھنوگیت نے بھی پرتبھا کی دو شکلوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی عام صلاحیت (سامان्य प्रतिभा)
جو حیرت انگیز اشیاء کے تخلیقی اظہار میں معاون ہوتی ہے اور کوی پرتبھا (شاعرانہ صلاحیت) جو
مخصوص ہے اور جس کے ذریعہ شاعر رس یا کیفیت کی حالت میں حسن کاری آمیز شعری شہیادوں
کی تخلیق میں کامیاب ہوتا ہے۔ آچاریکنٹک پرتبھا کے بارے میں ارشاد فرماتے ہیں کہ شفاف صلاحیت
کے ذریعہ ہی لفظ اور معنی میں نیا اعجاز اور حیرت ناکی پیدا ہوتی ہے۔

अम्लान प्रतिभोद भिन्न नव शब्दार्थः

یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ آچاریکنٹک بنیادی طور پر ابھنوگیت سے متفق نہیں ہیں۔
ابھنوگیت پرتبھا کو نہ دکھائی دینے والی اشیاء کو روشن کرنے والی قوت مانتے ہیں جب کہ آچار
کنٹک اسے عام اشیاء کو ظلم آمیز اور حیرت انگیز شکل میں ظاہر کرنے والی قوت تسلیم کرتے ہیں
ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ پرتبھا صرف پیدائشی نہیں ہوتی بلکہ وہ جاری و ساری حیات کا اکتساب
بھی ہوتی ہے۔

آچار یہ منٹ (आचार्य मम्मट) شکتی کو شاعری کا تخم مانتے ہیں جس کے بغیر شعر
کی تخلیق ہو ہی نہیں سکتی، لیکن اس کے ساتھ ہی وہ مہارت اور شتی کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ پنڈت
راج گلن ناتھ کے مطابق پرتبھا تخلیقی نقطہ نظر سے لفظ اور معنی کو آشکار کرنے والی قوت ہے
اور اسی لیے وہ پرتبھا کو ہی شاعری کی اکیلی علت قبول کرتے ہیں۔

اب تک جن باتوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے اس سے واضح ہے کہ نفیات کے مغربی
علماء اور سنسکرت شعریات کے علماء نے پرتبھا یا تخلیقی صلاحیت کی جو تشریحات پیش کی ہیں
وہ یکساں ہیں سنسکرت شعریات کے علماء یہ مانتے ہیں کہ پرتبھا فطری اور پیدائشی ملکہ ہے
اور وہ ایک آزاد قوت ہے جو نئے پن کی تلاش میں ہمہ وقت مصروف رہتی ہے اور اس میں
حیرت انگیز تخلیقی صلاحیت موجود رہتی ہے مغربی شعریات کے جدید علماء نے بھی جس قوت کو

تخیل کا نام دیا ہے وہی سنسکرت شعریات میں پرتجا ہے۔ کالرج اور چرڈس نے اسے تخیل کرچے نے فطری احساس اور کانٹ نے اسے تخلیقی تخیل کہا ہے۔ ہاں ہمیں اس بات پر فخر کرنا چاہیے کہ جس عنصر کی تشریح اور شناخت مغربی علما نے آج کی ہے۔ اس کے بارے میں کہیں زیادہ جامع اور فکر انگیز تشریحات سنسکرت شعریات کے علما نے صدیوں پہلے پیش کر دی تھیں۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ پرتجا کو شاعری کی علت مانا بلکہ مہارت اور شوق کو بھی شاعری کی علت قرار دیا۔ یہ مہارت اور شوق تحقیق علم سے آتی ہے۔ حصول علم دو طرح سے ہوتا ہے۔ اول، عصری رائج علوم کے مطالعہ سے اور دوم، عوامی سرگرمیوں کے مشاہدات اور اکتساب سے۔ آچاریوں کا خیال ہے کہ کتب بینی اور ادب پر غور و فکر سے شاعر یا تخلیق کار کی تخلیقی صلاحیتوں میں جلا آتی ہے۔ شاعری بنیادی طور پر سماج سے تعلق رکھتی ہے۔ اس لیے تخلیق کار کے لیے سماج کی ساخت، سرگرمیوں، حالات وغیرہ کا مشاہدہ اور مطالعہ اشد ضروری ہے۔ ورنہ تخلیقی صلاحیت میں زنگ لگنے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مختلف عناصر اور اشیاء کے بارے میں ضروری علم نیز رس، انکلا، احسن و قبح وغیرہ کی شناخت، فنی مہارت اور ریاضت کے ذریعہ ممکن ہے۔ فن کار جتنا ہی زیادہ مطالعہ کرے گا اس کا فن اتنا ہی زیادہ توانا، جاندار، مکمل اور حسین ہوگا۔ بقیم سے آزاد کلام ہی زبان کا زیور ہے۔ اسی لیے آچاریوں نے اس بات پر زور دیا کہ شاعر یا تخلیق کار کو تاریخ، فلسفہ، ادب، جنسیات، قواعد، لغت، تیسرا انداز، رقص، موسیقی، مصوری اور ہم عصر رائج تمام علوم کا مطالعہ کرنا چاہیے اور ان پر غور و فکر بھی کرنا چاہیے۔ ان علوم کے مطالعہ اور عوام کے کردار کے مشاہدہ سے تخلیق میں تاثیر اور اہل دل حضرات کو اپنی سمت کیمنجنے کی انوکھی صلاحیت آ جاتی ہے۔ ساتھ ہی شعری روایات کا عین مطالعہ فنکار کی تخلیق میں انوکھا تاثر پیدا کر دیتا ہے۔ تخلیق کار کو موضوع شاعری کی جغرافیائی صورت حال اور وہاں کے مسموموں کا بھی علم ہونا چاہیے نہیں تو وہ ریگستانی علاقے میں ناریل کی کھیتی اور پہاڑی علاقے میں کھجور کی کھیتی کا بیان بھی کر سکتا ہے۔ شاعری کے بارے میں یہ خیالات پندت راج جلگن ناتھ تک اپنی ترقی یافتہ شکل میں موجود رہے۔ مگر ان کے بعد ان خیالات پر غور و فکر یکسر بند ہو گیا۔ وجہ یہی رہی کہ ان کے بعد آچاریوں کا یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا۔ پھر بھی

ان آچاریوں نے جو سرمایہ ہمارے لیے چھوڑا وہ مشرقی شعریات کا عظیم سرمایہ ہے اور اپنے تنوع کے لحاظ سے آج بھی تازہ ہے شاعری کی تعریف، شاعری کے مقاصد اور شاعری کی علتیں، ادب کی دوسری شکلوں مثلاً افسانہ اور ناول وغیرہ کے ضمن میں بھی کار آمد ہیں۔ بات یہ ہے کہ شعریات کا دائرہ کار صرف شاعری تک ہی محدود نہیں ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ آچاریہ بھرت نے اپنے شعریاتی نظریات کو ڈرائے کے ضمن میں پیش کیا تھا۔ لیکن ان نظریات کا اطلاق بعد میں شاعری پر بھی ہوا۔ مزدورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے ادبی شعریاتی سرمایہ میں عصری تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ عصری تقاضوں کے پیش نظر اضافہ کرنے کیلئے غور و فکر بھی کریں۔

میرے مشفق دوست اور افسانے کی قدر و قیمت پر گہری نظر رکھنے والے افسانہ نگار عابد سہیل صاحب نے ایک ملاقات کے دوران افسانے کی قدر اور سمت متعین کرنے والے علم کے لیے افسانیات کی اصطلاح وضع کی۔ میں ان سے اس لیے متفق نہیں ہو سکا کیونکہ میں سطور بالا میں پیش کیے گئے خیالات کی روشنی میں شعریات کو ہی ادب کی ساری اقسام کی شناخت اور تشریح کرنے والا علم مانتا ہوں۔

حواشی :-

- ۱۔ آچاریہ بھامہ۔ کاویالنگکار
- ۲۔ آچاریہ دنڈی۔ کاویادیش
- ۳۔ آچاریہ بھامہ۔ کاویالنگکار
- ۴۔ آچاریہ دنڈی۔ کاویالنگکار
- ۵۔ آچاریہ دامن۔ کاویالنگکار سوتر

۶۔ " " " " " "

۷۔ آچاریہ کشک۔ دکر وکت جیوتم

۸۔ آچاریہ مٹٹ - کاویہ پرکاش

۹۔ آچاریہ جے دیو - چندرالوک

۱۰۔ آچاریہ وشوناتھ - ساہتیہ دپن

۱۱۔ - - -

۱۲۔ آچاریہ بھرت - ناٹھ شاستر

۱۳۔ آچاریہ کنٹک - وکر وکت جیوتم

۱۴۔ آچاریہ بھامہ - کاویا لنکار

۱۵۔ آچاریہ وامن - کاویا لنکار سوتر

۱۶۔ آچاریہ کنٹک - وکر وکت جیوتم

۱۷۔ - - -

۱۸۔ آچاریہ مٹٹ - کاویہ پرکاش

۱۹۔ - - -

۲۰۔ آچاریہ بھامہ - کاویا لنکار

۲۱۔ - - -

۲۲۔ آچاریہ دندئی - کاویا درش

۲۳۔ آچاریہ کنٹک - وکر وکت جیوتم

۲۴۔ آچاریہ مٹٹ - کاویہ پرکاش

۲۵۔ آچاریہ دندئی - کاویا درش

۲۶۔ آچاریہ وامن - کاویا لنکار سوتر

۲۷۔ آچاریہ راج شیکھر - کاویہ میمانسہ

۲۸۔ آچاریہ رُدرٹ - کاویا لنکار

۲۹۔ آچاریہ ابھنو گپت نے ابھنو بھارتی میں حوالہ دیا ہے۔

۳۰۔ آچاریہ ابھنو گپت - ابھنو بھارتی۔

سنسکرت شعریات میں تخیل

مغربی شعریات کے عالموں نے شاعری پر خصوصاً اس نقطہ نگاہ سے غور کیا ہے کہ شاعر اپنے دلی جذبات کا اظہار اپنی تخیلی قوت میں کرتا ہے جب کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں (آचार्यों) نے شاعری کے مطالعہ سے حاصل ہونے والے انوکھے تجربے کے تناظر میں شاعری کے بارے میں اپنا نقطہ نظر واضح کیا ہے۔ مغربی شعریات کے علماء کی نظر خاص طور پر شاعر کے پیرایہ اظہار پر رہی ہے۔ جبکہ سنسکرت کے آچاریوں کی نگاہ قاری کی شعور فہمی سے حاصل ہونے والی کیفیت پر رہی ہے۔ مغربی شعریات کے علماء نے اس بات پر غور کیا کہ شاعری کے قلب میں خارجی دنیا کے کثیر الذوقی جذبات، کس طرح اپنی ہیئت بدلتے رہتے ہیں اور کس طرح وہ اس اضافی تخیلی سے ہم آہنگ ہو کر پھیلتے اور بکھرتے ہیں، جسے کولریج (Coleridge) نے ایسی تخیلی مانا ہے جو سمندر اور زمین پر کبھی نہیں تھمی۔ یہ انوکھی تخیلی ہی شاعر کا تخیل ہے اور مغرب میں اس کا گہرا مطالعہ کیا گیا ہے۔ سنسکرت کے آچاریوں نے شعری تخیلی قوت کے عمل پر غور نہ کر کے قاری کے دل و دماغ پر مرتب ہونے والی کیفیت پر زیادہ غور کیا اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے براہ راست تخیل پر زیادہ روشنی نہیں ڈالی۔ انھوں نے شاعر کی شخصیت کے اس پہلو پر اظہارِ خیال نہیں کیا جس کے ذریعہ شاعری میں شاعر کی باطنی کائنات کی خوشبو رچی بسی ہوئی رہتی ہے۔ ہر شاعر اشیاء کے حسن کا اظہار اپنے طریقے سے کرتا ہے۔ لیکن یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں نے تخیل پر بالکل نہ سوچا ہو، ایسا بھی نہیں ہے کیوں کہ شاعر کی دنیا اور اس کے تخلیقی عمل کے بارے میں کوئی بھی شعریات خاموش نہیں رہ سکتی۔ سنسکرت شعریات کے

اولین آچاریوں مثلاً بھامہ (भामह) اور دण्डी (दण्डी) وغیرہ کی تصنیفات
نئے شاعروں کی تربیت کے لیے لکھی گئی تھیں اور اسی لیے وہ اظہار کے ظاہری عناصر کی
ترتیب اور تہذیب میں ہی مہمک رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے اس ضمن میں نظریاتی
بحث کم کی۔

سنسکرت شعریات میں تخیل کا استعمال 'غلو آمیز علم' (मिथ्या-ज्ञान) یا غلو آمیز
تخلیق (मिथ्या-रचना) کے لیے ہوا ہے۔ اس شعریات میں تخیل کے مترادف ایک
لفظ پر تبہا (प्रतिभा) ہے۔ آج ہم تخیل کو جن معنوں میں استعمال کرتے ہیں اسے
کوی دیا پار (कवि-व्यापार) ، کوی کرم (कवि-कर्म) اور کوی کوشل (कवि-कुशल)
(कौशल) کا نام دیا گیا۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ سنسکرت کے آچاریوں نے ذہن
شاعر اور شعری مواد پر کم لکھا۔ ڈاکٹر ڈے فرماتے ہیں۔

"The Indian theorists have almost neglected an important
of their task, to find a definition of the nature of the subject
of a poem as the product of the poet's mind. This problem is
the main issue of Western aesthetics"

پھر بھی ان آچاریوں نے اپنی تصانیف میں تخیل اور اس کے تصرفات پر
جامع اشارے ضرور کیے ہیں۔
آچار یہ بھرت (आचार्य भरत) نے ڈرامے کو تینوں جہان کے
جذبات کا عکاس مانا ہے۔ فرماتے ہیں۔

''त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम्''

انھوں نے اداکاری کو حاشیہ بردار معنی کہا ہے۔ اور معنی سے انکی مراد
کائنات ہے۔ فطری طور پر یہاں سوال اٹھتا ہے کہ کیا اداکاری اشیاء کی
نقل ہے؟ کیا شاعری جہانِ آب و گل کی صرف نقل ہے؟ آچار یہ بھرت نے
لفظ انوکرن (अनुकरण) جس کا مطلب نقل ہے، انہیں استعمال کیا ہے

بلکہ انوکیرتن (انوکیرتن) کا استعمال کیا ہے۔ انوکیرتن

جذبات کی صرف نقالی نہیں ہے بلکہ اس میں جذبات کئی طرح سے گونجتے ہیں ان کی خوابیدہ قوتیں اور بھی جاگتی ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہے کہ کائنات ایک کور کاغذ ہے اور اس پر ابھرنے والے نقش و نگار ہی تخلیقی عمل ہیں۔ تخلیقی عمل کے دوران زندگی کے اصل تجربات اپنی شکلیں بدل لیتے ہیں، اصل جذبات بدل جاتے ہیں، زندگی کے تجربات، شعری تجربات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ آچار یہ بھرت کا خیال ہے کہ ڈرائے میں فطرت اپنی اصل ہدیت میں نہیں آسکتی اسے دلکش اور دل آویز بنانے کے لیے دوسرے اسباب کی ضرورت پڑتی ہے۔ اور ان اسباب کو ہی ہم تخیل کہہ سکتے ہیں۔

بھامہ (بھامہ) اور دندڑی (دندڑی) نے پرتبھا (پرتبھا) یا تخیل کو میسرگی (نیرسگی) یعنی فطرتاً پیدا ہونے والی اور سہیا (سہیا) یعنی بے تکلف کہا ہے۔ لیکن بھامہ جہاں پرتبھا کو معروضی مانتے ہیں وہیں دندڑی اس کو موضوعی مانتے ہیں۔ اس لیے بھامہ کی پرتبھا جدید شعری تنقید کے تخیل سے بہت قریب ہے۔ لیکن ان آچاریوں نے یہ نہیں بتایا کہ شاعر کافن کیا ہے؟ آچار یہ راج شیکھر (راجشوخر) کی کتاب کا ویہ میاںسہ (کاویمیاںسا) شعریات سے زیادہ فن شاعری کی نصابی کتاب لگتی ہے۔ پھر بھی چوں کہ ان کی طبیعت ادق موضوعات

میں فطری دل چسپی رکھتی تھی۔ اس لیے انھوں نے پرتبھا کی اچھی تشریح کی ہے اور ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ عظیم شاعر وہ ہے جو لفظ اور معنی میں کچھ نئے جذبات کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اپنے تخیل سے کسی ماورائی غنہ کی نقاب کشائی کر سکتا ہو۔ آچار یہ راج شیکھر نے یہ بھی فرمایا کہ شاعر میں تخلیقی تخیل ہی نہیں ہوتا اس میں قاری کی شعر مزہ کی تخیل بھی موجود ہوتا ہے۔

آچار یہ بھٹ نایک (بھٹ نایک) نے بھاوکتھو ویاپار (بھاوکتھو ویاپار) (بھاوکتھو ویاپار)

یعنی جذبات اور محسوسات کے باطنی عمل کو ہی تخیل مانا ہے۔ آچاریہ بھٹ توت کی کتاب اب دستیاب نہیں ہے لیکن آچاریہ ابھنوغپت (अभिनवगुप्त) نے اپنی 'अभिनवभारती'

(अभिनव भारती) میں ان کے خیالات کا حوالہ دیتے ہوئے یہ ظاہر کیا ہے کہ آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्टतोट) تخیل کی اہمیت پر زور دیتے تھے 'اداکاری'

کے ذریعہ شعری اظہار ممکن نہیں ہے۔ پھر شاعری سے لطف کیسے حاصل کیا جائے؟ اس کے بارے میں آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्टतोट) کہتے ہیں کہ پیرایہ اظہار

کے پھیلاؤ اور اس کی پختگی کی وجہ سے چین زار حسین، مہتاب اور دیگر مناظر قدرت وغیرہ کا شعری اظہار انھیں ان کی اصل شکل میں بھی نمایاں کرنے میں کامیاب رہتا ہے

اس سے ظاہر ہے کہ وہ تخلیقی قوت کو ہی قلبی انبساط کی اصل مانتے ہیں۔ آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्टतोट) نے بھی آچاریہ بھٹ توت کا حوالہ دیتے ہوئے ان کا قول یوں

نقل کیا ہے کہ رشی (ऋषि) میں صرف نظر ہوتی ہے اور وہ شاعر اسی وقت بن پاتا ہے جب وہ اپنے فلسفے کو خوبصورت لفظیات کا پیکر عطا کرے۔ ظاہر ہے کہ یہاں

بھی شاعر کے تخلیقی عمل کی اہمیت کو بیان کیا گیا ہے۔ بہر حال بھٹ توت نے شاعر کے تخلیقی عمل کو 'جس میں تخیل کی کار فرمائی ہوتی ہے' بہت اہمیت دی ہے۔ اور

انھیں سے تحریک حاصل کر کے آچاریہ گنتک (आचार्य कुन्तक) اور آچاریہ ابھنوغپت (आचार्य अभिनवगुप्त) نے اس کی تشریح اپنے اپنے انداز سے کی ہے۔ آج تخیل

کو ذہنی حسن کاری کی قوت کہا جاتا ہے اور اسے ہی ابھنوغپت (अभिनवगुप्त) نے

بہت پہلے نئے نئے پیکروں کی نمونہ گیری کرنے والی ذہنی قوت (नव नव रूप विधायक शक्ति) کہا تھا۔

آچاریہ آنند در دھن (आचार्य आनन्दवर्धन) نے 'प्रतिभा' کو عظیم

شاعروں کی تجلی آمیز عام خصوصیت (आलोक-सामान्यगुण) کہا ہے اور انھوں نے اپنے نظریہ صوت کی تعریف یوں کی ہے :-

यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनिकृतं स्वार्थो ।

व्यक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥

یعنی جہاں نور افشاں لفظ اور نور افشاں معنی، اپنی شخصیت کو ختم کر کے اس مجازی معنی کو روشن کرتے ہیں، اس شعر مخصوص کو ہی علماء نے دھون (ध्वनि)

یا صوت کہا ہے۔ شاعری میں اس مجازی معنی کے اظہار کے اسباب سے پیدا ہونے والے عمل کو ہی مجازی قوت لفظ (व्यंजना शब्दशक्ति) کہا گیا ہے۔ اظہار لفظوں کے بالمشافہ اشارے سے الگ کسی دوسرے معنی کا تعارف کراتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک نوخیز دوشیزہ ایک رشتی سے کہتی ہے کہ ”اے رشتی! اب آپ گود آدرسی کے کنارے آزاد اور بے فکر ہو کر گھوم پھر سکتے ہیں کیوں کہ جو جنگلی کتا ان جھاڑیوں میں رہتا تھا اسے ایک خوفناک شیر نے مار ڈالا ہے۔“ بظاہر اس جملے کا مطلب تو یہ ہے کہ رشتی گود آدرسی کے کنارے ٹڈر ہو کر گھوم پھر سکتا ہے لیکن اس کا ذہن شیر کی طرف کھینچ کر وہ لڑکی اُسے ان جھاڑیوں کے قریب جانے سے روکتی ہے۔ اسی مثال کی خوبصورتی، لغوی معنی اور مجازی معنی کے باہمی تعلق میں اور لغوی معنی کی کم مائیگی، نیز مجازی معنی کی افزودنی میں ہے۔ صوت کی حکومت وہیں ہے جہاں مجازی معنی کی موجودگی نہیں ہے۔ صوت کی مثال آچاریوں نے چراغ کی روشنی سے دی ہے جس طرح چراغ کی روشنی نہ صرف خود کو اندھیرے میں ظاہر کرتی ہے بلکہ کمرے میں موجود دوسری اشیاء کو بھی دیکھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ ٹھیک اسی طرح مجازی معنی خود کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ زندگی پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔

علم نفسیات یہ مانتا ہے کہ شاعری وہ ذریعہ ہے جس کے ذریعہ شاعر اپنے قلبی محسوسات کو اہل دل کے لیے لائقِ انجذاب بناتا ہے۔ یعنی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت قاری کو صرف معنی ہی سمجھ میں نہیں آتا بلکہ اس کے دل میں شاعر کے محسوسات کی ترسیل بھی ہوتی ہے۔ شاعر قاری تک اپنے محسوسات کی اس ترسیل میں کس طرح کا نیا ہوتا ہے؟ جواب ہے زبان کے ذریعہ، لیکن وہ زبان کا عام استعمال نہ کہ اس طرح استعمال کرتا ہے کہ قاری شاعر کے قلبی احساسات میں ڈوب جائے۔ انگریزی ناقدین

آگڈن (OGDON) اور آئی۔ اے رچرڈس (I.A. Richards) نے

تقریری مواقع (Speech Situations) کی طرف اشارہ کیا ہے؛ جہاں لفظ کثیر المعانی ہوتا ہے۔ پھر بھی مغربی علماء نے لغوی معنی کو اتنی اہمیت نہیں دی ہے جتنا کہ سنسکرت کے آچاریوں نے دی ہے۔ ان آچاریوں کے مطابق شاعری کا حسن لغوی معنی اور مجازی معنی کے باہمی تعلق میں ہے۔ صرف مجازی معنی ہی نہیں ہے یہاں ایک مثال سے بات واضح ہو جائے گی۔ ”موسم سہار کے اختتام پر موسم گرما کی آمد ہوئی مِلکا (मल्लिका) کے پھول کھلے ہوئے تھے جیسے کہ موت مسکرا رہی ہو“ یہاں صرف یہی نہیں بتایا گیا کہ ایک موسم کے بعد دوسرا موسم آتا ہے بلکہ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ زندگی (جس کی علامت پھول ہے) کے پیچھے موت بھی مسکرا رہی ہے۔“

سطور بالا سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دھون (ध्वनि) کا وہ یا شعر صوت کی تخلیق میں شاعر کو اور اس شعر سے لطف اندوز ہونے والے قاری کو تخیل کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ شاعر تخیل کے ذریعہ ایسے اشعار تخلیق کرتا ہے جس میں ایک سے زیادہ معنی گونج اٹھتے ہیں۔ اور قاری کو انھیں سمجھنے میں تخیل کی مدد لینی پڑتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سنسکرت شعریات میں دھون یا نظریہ صوت کی بنیاد تخیل ہی ہے۔

رس (रस) نظریہ کے آچاریوں نے اظہار کی جو مثال دی ہے۔ وہ اس طرح ہے: ”سورج غروب ہو گیا ہے“ اس جملے کو سن کر مختلف سامعین مثلاً دودھ والا طالب علم، کھلاڑی اور معشوقہ وغیرہ اگر مختلف معنی نکالتے ہیں تو اس کا سبب تخیل ہی ہے۔ دھون سپرداے (ध्वनि-सम्प्रदाय) یا نظریہ صوت کے موجد آچاریہ آندودھن

نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ اگرچہ شاعر کے (आचार्य आनन्दवर्धन)

تخیل میں ہزاروں پیکروں کو تخلیق کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے لیکن اسے صرف محسوسات آمیز علامتوں کا ہی استعمال کرنا چاہیے۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے تھے کہ شعر کا منبع رس کا احساس ہے اور شعر کا مقصد بھی۔ رس کے اظہار کے سوا اور کچھ نہیں ہے زیادہ ہے کہ مغربی تنقید آج تک رس کے بارے میں خاموش ہے۔ اردو فارسی اور عربی

میں رس کے مائل، کیفیت کا لفظ موجود ہے۔ جس کا ذکر اکثر شعرِ فہمی کے لیے کیا گیا ہے) یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ تخیل پر رس کا غلبہ رہتا ہے۔ تخیل کی تجلی ریزی کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کے قلب میں ابتدا سے ہی ایک طرح کی جذباتی برائے گنگنی موجود رہنی چاہیے بالکل ویسے ہی جیسے شعلہ اٹھنے سے قبل لکڑی کا سلگنا ضروری ہے۔ غیر پابند تخیل تو ایسے پیکروں کی تخلیق کرے گا جو رس کی ترسیل میں رکاوٹ بنے۔ ظاہر ہے کہ آئندہ دورِ گن تخیل کے عامرانہ استعمال کے خلاف ہیں۔ وہ یہی چاہتے ہیں کہ تخیل کی رہ نمائی میں رس کا ہاتھ ہو۔

رس کا منبج کیا ہے؟ کیا وہ مواد میں ہے؟ اگر مواد کی عظمت اور نمایندگی کا اعتراف کر لیا جائے تب تو فنِ نقالی اور زندگی کی تصویر بنکر رہ جائے گا جبکہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اگر ایسا مان لیں گے تو المیہ (Tragedy) دیکھنے سے لطف حاصل کرنے کی بات جھوٹی ثابت ہو جائے گی۔ کیوں کہ زندگی میں المیہ واقعات کو دیکھ کر ہم فطری طور پر غم گین ہو جاتے ہیں۔ رس کو اسی لیے تو ماورائی کہا گیا ہے کیوں کہ شاعر اپنی قوتِ تخیل سے ارضی جذبات اور خیالات کو ماورائی دوشیزگی عطا کرتا ہے۔ تو پھر کیا رس کا منبج، اداکاروں کی شاندار اداکاری میں ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ وہ بھی اصل کی نقل کرتے ہیں۔ وہ تخلیق کار کے جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ اہل دل ناظرین کے قلوب میں چھپے ہوئے جذبات کو اداکاری کے ذریعہ ابھارتے ہیں وہ اپنے کردار کے مکالموں کو ہی اپنی زبان سے نہیں دہراتے بلکہ اپنے لہجے، ہاتھ، پاؤں، چہرہ اور آنکھوں کی حرکات کے ذریعہ جذبات کا ایسا مظاہرہ کرتے ہیں کہ تخلیق کار کے محسوسات کو زندہ اور متحرک بنا دیتے ہیں۔ آجاریہ اچھنوکیت (अभिनव)

(युक्त) نے اسی لیے ڈرامہ کو انوکیرتن (अनुकीर्तन) کہا کیوں کہ اس میں جذبات کئی طرح سے گونجتے ہیں۔ دائمی جذبات، جو کہ پوشیدہ رہتے ہیں ان کو محسوس کرنے کے لیے ایک مخصوص عمل سے گزرنا ضروری ہوتا ہے۔ ترسیلی جذبات اور ان سے پیدا شدہ محسوسات مثلاً رومیں کھڑے ہونا، گدگدی، ارتعاش، پسینہ آنا، خوشی سے یارونے کی

وجہ سے دفعتاً آواز نکلتا، ٹھکاوٹ وغیرہ کا ہم اندازہ لگا لیتے ہیں کیوں کہ یہ ہماری نظروں کے سامنے رونما ہوتے ہیں۔ اس طرح اداکار کی اداکاری سے ترسیل شدہ جذبات اور جربستہ محسوسات کو دیکھ کر ہم تخیل اور اندازہ کے ذریعہ دائمی جذبات تک پہنچ پاتے ہیں۔ یہی عمل اس کے حصول کا منبع ہے۔ معلوم ہوا کہ شاعر کے محسوسات کی اہل دل تک ترسیل کے لیے تخیل کا استعمال لازمی ہے اور اسی کے ذریعہ ناظر یا سامع ایسے معنی کو گرفت میں لیتا ہے جسے مغربی شعریات میں معنی کل (Total Meaning) کہتے ہیں۔

نظریہ صوت کے ایک دوسرے اہم آچار یہ مہم بھٹ (आचार्य महिमभट्ट) نے بھی لفظ پُر تبھا (प्रतिभा) کی تشریح کی ہے۔ ان کے مطابق شاعر کی صلاحیت سے نو پذیر ہونے والی لفظیات سے شے کی مخصوص فطرت کی جلوہ ریزی ہوتی ہے جب شاعر اپنی خلاقانہ بصیرت کے مطابق لفظ اور معنی کی جستجو کرتا ہوا القاء جیسی حالت میں آجاتا ہے تو اچانک اس میں ایک ایسی باطنی نظر کی نور پاشی ہوتی ہے جو اشیاء کی اصل شکل کا لمس حاصل کر لیتی ہے۔ اسی قوت کو پُر تبھا کہتے ہیں۔ اسی کے ذریعہ شاعر شے کی ان خصوصیات کو حاصل کر لیتا ہے جو غیر اہم عناصر کو بھی عظیم معنی عطا کرتی ہیں اور بدنام شے کو بھی پُر جمال بنا دیتی ہیں۔

سنسکرت شعریات کے آچاریوں میں آچاریہ کینٹک (आचार्य कुन्तक) نے تخیل کی اہمیت کو سب سے زیادہ قبول کیا ہے۔ وہ تخیل کو شعر کے ہر ایک موزوں معجزہ کا منبع مانتے ہیں اور اسے الزکار (अलंकार) کی شدہ رگ منسور کرتے ہیں شعر میں شاعر کی شخصیت کی جلوہ ریزی کی اہمیت بھی آچاریہ کینٹک نے قبول کی ہے۔ وہ کالراج (Coleridge) کی طرح شعری عمل کو ہی شعر مانتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ شاعر کا شعری عمل ہی شعر ہے۔

कवैः कर्म काव्यं

اس سے ظاہر ہے کہ آچاریہ کینٹک (आचार्य कुन्तक) جمال کو موضوعی زمان کر معروضی مانتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں تخیل سے ان کی مراد معجز بیانی یا صنائع بدائع نہیں بلکہ

شاعر کے باطن سے ہے۔ اس لیے ہم اُسے خیالِ لطیف (Fancy) بھی نہیں کہہ سکتے، جسے کالراج نے (Drapery) کہا تھا۔ آچاریہ کُنٹک جسے تخیل کہتے ہیں وہ (Drapery) سے بھی کہیں زیادہ لطیف ہے شعری عمل (کवि-کرم) سے

ان کی مراد صرف فنِ تخلیق ہی نہیں ہے بلکہ پورا شعری عمل ہے جو سمجھی طرح کے جمال کا منبع ہے۔ رس اور الزکار جس کے حاشیہ بردار ہیں اُسی کے ذریعہ لفظ اور معنی پُر جمال ہوتے ہیں۔ آچاریہ کُنٹک نے تخیل کو جذبہ پر فوقیت دی ہے۔ الفاظ منفرد ہوتے ہیں۔ ان کے معنی سے رس چھلکتا ہے۔ شاعر ایسے لفظ اور معنی کا انتخاب اور استعمال، تخیل کے ذریعہ ہی کر سکتا ہے۔ وکر وکت یا معنی اظہار کے جن اقسام کا بیان آچاریہ کُنٹک نے اپنی مایہ ناز تصنیف (वक्रोक्ति जीवितम्) میں کیا ہے، اُن کے تجزیے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ تخیل کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ ان کی

کال-वैचित्र्य-वक्रता یا زمان پر اعجاز کے معنی اظہار کو مثال کے طور پر لیا جاسکتا ہے۔ اس اظہار کے ذریعہ شاعر ماضی اور مستقبل کے بارے میں اپنے خیالات کو اس طرح ظاہر کرتا ہے کہ وہ بالکل حال کے واقعات کا اظہار معلوم ہوتا ہے اور قاری یا سامع کو ایسا لگتا ہے کہ شعری بیان شدہ واقعہ آج ہی کا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر اپنے تخیل کے ذریعہ ہی ماضی کے واقعے کو براہ راست ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ سیکڑوں برس پہلے رونما ہونے والے واقعات کر بلا کو انیس کے مراثنی میں جب ہم پڑھتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ وہ واقعات کر بلا ہماری نظروں کے سامنے رونما ہو رہے ہیں اور ان کا براہ راست اثر ہمارے دل و دماغ پر پڑتا ہے۔

آج عام طور پر یہ بات قبول کر لی گئی ہے کہ شاعر بنا کسی خارجی سبب کے کوئی تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر کے تخیل کو خارج کے مواد کی ضرورت پڑتی ہے۔ علم نفسیات بھی اس بات کو تسلیم کرتا ہے۔ خالص تخیل کو بھی زندگی کی ظاہری سرگرمیوں سے جوڑنا پڑتا ہے۔ آچاریہ کُنٹک (आचार्यकुन्तक) کے مطابق بھی شاعر کی تخلیق میں کذب نہیں ہوتا۔ زندگی کے دوران مشاہدے میں

آنے والی اشیاء اور محسوسات کو شاعر، اظہار کے عمل کے ذریعہ خوبصورتی عطا کرتا ہے اور اس سے سامع یا قاری کے دل میں حسن پاشی ہوتی ہے۔

سنسکرت شغریات کی کتابوں میں شاعری کی تین علیتیں بیان کی گئی ہیں۔ اول شکنتی (شاکنتی) یا پرتبھا (پرتبھا) جسے ہم تخلیل کہتے ہیں۔ دوم بیوتپتی (بیوتپتی) جس میں مطالعہ، تبحر علمی، مشقِ سخن اور صحیح نیز غلط کا شعور شامل ہوتے ہیں۔ ان میں پرتبھا (پرتبھا) کو شعر کی اصل مانا جاتا ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے بنا شعر میں حسن نہیں آ پاتا۔ آچار یہ مٹ (آچار یہ مٹ) کا کہنا ہے کہ تینوں مل کر ہی شعر کی تخلیق کرتی ہیں۔ لیکن واگ بھٹا چاریہ (واگ بھٹا چاریہ) اور جگن ناتھ پنڈت (جگن ناتھ پنڈت) کا خیال ہے کہ پرتبھا ہی اکیلی علت ہے۔

‘तस्य च कारणं कविगता केवल प्रतिभा’

ان کے مطابق شعری واقعہ کے مطابق لفظ اور معنی کا انکشاف کرانے میں ہی پرتبھا کا ہاتھ ہوتا ہے۔

‘सा च काव्यघटनानुकूल शब्दार्थोपरिस्थितिः’

یہاں پرتبھا (پرتبھا) سے مراد تخلیل ہی ہے وہ سامع یا قاری میں بھی تخلیل کی موجودگی تسلیم کرتے ہیں کیوں کہ اس کے توسط سے قاری جذبات کو بار بار تلاش کر لیتا ہے۔ آند و ردھن (آند و ردھن) بھی کہتے ہیں کہ تمام قبائح پرتبھا کی وجہ سے چھپ سکتے ہیں لیکن پرتبھا کی عسرت ظاہر ہو جاتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ پرتبھا کے علاوہ دونوں علیتیں شعر کے لیے ضروری تو ہیں لیکن لازمی نہیں ہیں جب کہ پرتبھا لازمی ہے کیوں کہ اس کے بغیر تو شعر کی تخلیق ہو ہی نہیں سکتی۔ شعر کی تخلیق کے دوران میں شاعر اشیاء کو ایک حکیم کی طرح نہ دیکھ کر ان پر تخلیل کا پردہ ڈال کر دیکھتا ہے۔ اس کا اولین فرض پیکر تلاش کرنا ہے اور اس کا ذریعہ ہے غیر موجود آئین۔ اس کے بغیر وہ دلفریب اظہار پیش نہیں کر سکتا۔

شے اور جذبے کے عروج کے لیے تخیل کا سہارا لازمی ہے۔ اور اسی لیے تخلیق میں صنائع بدائع سے کام لیا جاتا ہے۔ باصلاحیت شاعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ پرانی چیزوں میں حقوڑی سی تبدیلی کر کے اسے دلادیز بنا دیتا ہے۔ انکاروں یا صنائع بدائع کا استعمال تخلیق کو اور زیادہ موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ مشرقی اور مغربی شعریات کے عالموں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ انکاروں یا صنائع بدائع کی موجودگی شعر میں بھی ہو سکتی ہے جب شاعر کیفیت کی حالت میں اشیاء کو خود اپنی شخصیت میں جذب کر لیتا ہے اور اس کی خوبصورتی میں اضافے کے لیے کوئی شعوری کوشش نہیں کرتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ انکار یا صنائع بدائع کے بنا شاعری کی تخلیق ناممکن ہے لیکن اشعار کی تخلیق کے بعد ان میں صنائع بدائع کو شعوری طور پر سجانے کا کام شاعری پر ظلم کرنے کے مترادف ہو گا۔ صنائع بدائع کے کھرا ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ وہ شاعر کے تخلیقی کرب کے دوران ہی اس کی تخلیق میں فطری طور پر در آئیں کالرج کا قول ہے کہ

'Strong passions command figurative language'

اس سے یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ انکار یا صنائع بدائع کی بنیاد تخیل ہے اور ان کے لیے تخیل کا آزادانہ استعمال ضروری نہیں ہے۔ وہی تخیل شاعری کے لیے سودمند ہو گا جو تناسب کا خیال رکھے اور ضرورت کے مطابق خود کو ظاہر کرے۔

سطور بالا میں جو کچھ عرض کیا گیا ہے اس سے ظاہر ہے کہ سنسکرت شعریات

کے آچاریوں نے تخیل لفظ کا استعمال براہ راست کہیں نہیں کیا ہے لیکن وہ اس قوت سے متعارف ضرور تھے جسے آج ہم تخیل کہتے ہیں۔ سنسکرت کے شعراء بھی قوت تخیل اور اس کی اہمیت کو بخوبی جانتے تھے وہ فن کو نقالی نہیں مانتے تھے۔

کالیداس (کالیداس) اپنے ڈرامے 'ابھگیان شاکنتلم' (अभिज्ञानशाकुन्तलम्) میں راجہ دشینت سے یوں کہلاتے ہیں۔

यद्यत्साधु न चित्रे स्यात् क्रियते तत्तदन्यथा ।

तथापि तस्या लावण्यं रेख्या किंचिदन्वितम् ॥

یعنی صفِ اول کا فنکار یا شاعر جہاںِ ظاہر کو اپنی تخلیق میں ہو بہو نہیں اُتارتا بلکہ وہ اس میں اپنی طرف سے بھی کچھ جوڑتا ہے۔ یہ کچھ جوڑنے والی بات تو صرف تخیل سے ہی ممکن ہے۔

حواشی:

Studies in the History of Sanskrit Poetics, Vol. II -۱

शब्दार्थोक्तिषु सः पाश्येदिह किंचन नूतनम्
उल्लिखेत्किंचन प्राच्यं मन्यतां सः महाकविः
—काव्यमीमंसा ॥ ५१

-۲



سنسکرت شعریات اور رومانیت

تاریخی اعتبار سے سنسکرت شعریات کا آغاز آچاریہ بھرت کے نایطہ شاستر سے ہوتا ہے۔
 تحریری شکل میں اس کے بارے میں اولین تجزیہ آچاریہ بھرت کے نایطہ شاستر کے چھپے اور
 ساتویں باب میں ملتا ہے۔ آچاریہ بھرت اور ان کے بعد کے آچاریوں نے آچاریہ بھرت سے
 قبل کے آچاریوں کے بارے میں حوالے پیش کیے ہیں۔ مثلاً سداسشو (سداشیو) برہم (برہم)
 تیندو (تندو) نندیکیشور (نندیکیشور) واسوکی (واسوکی) تارد (نارد) بھرت دردھ
 (بھرت دردھ) آدربھرت (آدی بھرت) شودھودین (شودھودین) وغیرہ کئی آچاریوں کا
 پتہ چلتا ہے چونکہ ان کی تصنیفات آج دستیاب نہیں ہیں۔ اس لیے ان کے بارے میں ادران
 میں موجود مواد کے سلسلے میں کوئی حتمی بات نہیں کی جاسکتی۔

آچاریہ بھرت کے بعد کے آچاریوں کو زمانی ترتیب اور ان کے خیالات کی رو سے
 تین طبقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول النکار نظریہ کے ماننے والے آچاریہ، ان میں
 آچاریہ بھامہ (چھٹی صدی عیسوی) کا نام بہت اہم ہے؛ جنہوں نے النکار کو اہمیت دیتے
 ہوئے رس کو النکار کے ہی ایک اہم جزو کی شکل میں تسلیم کیا ہے۔ آچاریہ دندو (دسائیں)
 آٹھویں صدی) نے اپنی کتاب 'کاویاदर्श' (کاویاदर्श) میں وصف (गुण) سے
 رس کے تعلق کو تسلیم کیا ہے۔ اور رس کو النکاروں کی صف میں ہی رکھا ہے۔ ریت
 نظریہ کے آچاریہ دامن (वामन) (آٹھویں صدی) نے وصف (गुण) کو
 شعر کی حسن کاری، النکاروں کو زینت آفریں اور رس کو اوصاف کی خوبصورتی قرار دیا
 ہے۔ آچاریہ ادبھٹ (उद्भट) (آٹھویں صدی) اور آچاریہ رُدرٹ (रुद्रट) (نویں صدی)
 بھی اسی صف میں آتے ہیں۔ اس عہد میں النکار کو ہی شاعری کی روح تسلیم کیا گیا ہے۔

دویم دھون (ध्वनि) نظریہ صوت کا زمانہ، پرانی شعریاتی قدروں کی نفی اور نئی شعریاتی قدروں کے ارتقا کا زمانہ ہے۔ آچاریہ آندردھن (نویں صدی عیسوی) آچاریہ مہم بھٹ (महिमभट्ट) (گیارہویں صدی عیسوی) اور پیچیدہ اظہار کے عظیم آچاریہ کنٹک براہ راست دھون نظریہ سے متاثر ہیں۔ ان آچاریوں میں نئے پن اور زیادہ تفصیلی کام کے لیے آچاریہ آندردھن کا نام سرفہرست ہے۔ آندردھن نے دھون یا نظریہ صوت کی تشریح کرتے ہوئے شے اور انکار کے ساتھ ہی رس کو بھی دھون میں شامل کر کے یہ اعلان کیا کہ ان کی موجودگی سے ہی فن پارے میں دلادیزی آتی ہے۔ آچاریہ آندردھن نے دھون یا صوت کو شاعری کی روح تسلیم کرتے ہوئے بھی رس کو شاعری کی اساس قرار دیا۔ اور والیک رامائن (वाल्मीकि रामायण) کو انھوں نے رس کا اولین شعری اظہار قرار دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ انکار اور ریت نظریہ کے ماننے والوں نے فن پارے کی ظاہری ساخت پر ہی زیادہ توجہ دی۔ ان کے انھیں خیالات کے خلاف آچاریہ آندردھن نے اپنا نظریہ صوت پیش کیا۔ آچاریہ آندردھن کا یہ کارنامہ ویسا ہی ہے جیسا کہ انگریزی تنقید میں کلاسیکی تنقید کے خلاف کولرج (Coleridge) کی رومانی تنقید ہے۔ کالرج بھی آندردھن کی طرح ہی شاعر، نقاد اور فلسفی تھا۔ شعریات کے ان دونوں عالموں نے کلاسیکی روایات کے خلاف آزادانہ غور و فکر کے ذریعہ ایک نیا انقلاب اپنے اپنے ملک اپنے اپنے عہد میں برپا کیا تھا۔ آندردھن کے دھون نظریہ کے خلاف پرتھارتیدوراج (प्रतिहरेन्दुराज)

(دسویں صدی عیسوی) آچاریہ بھٹ تائید (भट्टनायक) (گیارہویں صدی عیسوی) نے اپنے دلائل پیش کیے۔ جن کو آگے چل کر ابھونگپت نے اپنی دلیلوں کے ذریعہ رد کیا۔ آٹھویں صدی عیسوی سے لے کر گیارہویں صدی عیسوی تک رس کو سب سے اہم نظریہ قبول کرتے ہوئے آچاریہ بھرت کے رس سوتر کی تشریح چار آچاریوں نے کی۔ اولین بھٹ کولٹ (भट्टलेल्लट) (آٹھویں صدی عیسوی) دوئم آچاریہ شنک (आचार्य शंकुक) (نویں صدی عیسوی) آچاریہ بھٹ نایک (भट्टनायक) (گیارہویں صدی عیسوی) اور چوتھے آچاریہ ابھونگپت (आचार्य अभिनवगुप्त) (گیارہویں صدی) کے ذریعہ تشریحات پیش کی گئیں۔ ان کے بعد آچاریہ شیمیدر (आचार्य क्षेमेन्द्र)

دیکھا رہیں صدی عیسوی) آچاریہ ممت (आचार्य मम्मट) (بارہویں صدی عیسوی) آچاریہ
 بھوج راج (आचार्य भोजराज) (دیکھا رہیں صدی عیسوی) 'روپ گوسوامی' (रूपगोस्वामी)
 دسویں صدی عیسوی) اور پنڈت راج بگتھ (دسویں صدی عیسوی) نے رس
 نظریہ کو استقرار عطا کیا۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ رس نظریہ اور رومانی تنقید
 میں گہری مماثلت ہے۔ یہ دونوں نظریات شاعر اور تخلیق کار کی باطنی کائنات پر ہی اپنی اساس
 رکھتے ہیں۔ اگر ہم انگریزی شاعری اور انگریزی شعریات کے ارتقا پر نظر ڈالیں تو معلوم
 ہوگا کہ اٹھارہویں صدی عیسوی کے اواخر میں ایک نئی تحریک جنم لیتی ہے، جو رومانی شاعری کو
 جھنجھوڑ دیتی ہے۔ یہی تحریک محسوسات اور افکار کے اس انقلابی تصور کو جنم دیتی ہے جسے
 یورپ میں رومانی تحریک کہا جاتا ہے۔ انیسویں صدی عیسوی میں معاشرتی، معاشی اور
 تاریخی حالات سے ہمہ تن ہو کر یہ تحریک جرمنی، فرانس اور انگلینڈ میں اپنے پورے شباب کے
 ساتھ پھیل گئی۔ اس تحریک نے صرف شاعری کی دنیا میں ہی انقلاب نہیں برپا کیا بلکہ
 اس سے احساس اور فکر کی کائنات میں ایک زلزلہ آگیا۔ اس تحریک کی کمی خصوصیات
 تھیں۔ اس نے اعلان کیا کہ شاعری خود اپنا معیار ہے۔ اس کے باہر اس کے معیار کو
 تلاش کرنا غلط ہے۔ تخیل کی آزادی کو اس تحریک نے بہت اہمیت دی۔ روایتی اور کلاسیکی
 فکر میں استدلال کو زیادہ اہمیت دی گئی تھی۔ لیکن رومانی تحریک میں یہی مقام تخیل کو دیا
 گیا۔ افلاطون نے شاعری کو زندگی کی نقل مانا تھا۔ لیکن رومانی تحریک کے علم برداروں
 نے واضح طور پر اعلان کیا کہ انسانی دماغ، مظاہر فطرت کا آئینہ نہیں ہے۔ وہ ظاہری
 دنیا کا بیان نہیں کرتا بلکہ نئے نئے جہانوں کی تشکیل کرتا ہے۔ شاعر یا تخلیق کار جہانِ عناصر
 کی بنیاد پر جس کائنات تخیل کی تخلیق کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ خود اپنے اصول وضع کرتا ہے۔
 رومانی تحریک کی انہیں خصوصیات کی روشنی میں جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے
 کہ سنسکرت شعریات میں دھون یا صوت نظریہ اور رس نظریہ کے آچاریوں نے بھی صدیوں
 پہلے رومانی تحریک کی طرح ہی شاعری کے باطنی اعجاز کو ہی شاعری کا بنیادی عنصر تسلیم کیا تھا۔
 یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ شاعری کے ظاہری حسن پر زور دینے والے انکار نظریہ اور

ریت (ریت) نظریہ کے علماء نے بھی کسی نہ کسی طرح بلا واسطہ طور پر اس کی اہمیت کو تسلیم کیا تھا۔ اب ہم دیکھیں گے کہ رومانی تحریک اور دھونِ نظریہ نیز رُس نظریہ میں کس طرح مماثلت ہے۔

رومانی تحریک یہ مانتی ہے کہ شاعر، باہری اصولوں، روایتوں اور علمِ عرض کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ اپنی باطنی تحریک اور اپنے قلبی اصولوں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ عقلی اور عنصری حقائق میں یقین نہ کر کے محسوسات اور عینیت آمیز حقائق کا عقیدت مند ہوتا ہے۔ آچار یا جھوٹ کے استاد آچار یہ جھوٹ قوت (आचार्य षट् तौत) نے شاعر کے باطنی اعجاز کی بہت تعریف کی ہے۔ رومانی شاعر شیلے (Shelley) نے بھی مصور اور شاعر کو الہامی قوتوں سے متصف قرار دیا ہے۔ انگلینڈ کے رومانی تنقید نگاروں نے بانگِ دہلی یہ اعلان کیا کہ شاعر اپنے موضوعات میں آزاد ہے۔ وہ اصل تخلیق کار ہے، زندگی کا نقال نہیں ہے۔ دھونیا لوک میں آئندہ دھون نے بھی کہا ہے کہ :-

अपारे काव्य संसारे कविरेव प्रजापतिः
यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्तते

شیلے (Shelley) نے بہت بعد میں اس اشلوک کی روح کو اس طرح ظاہر کیا ہے کہ :-

'Poets are the unacknowledged legislators of the world.'

متبعینِ اصولوں کے نفاذ کرنے کی وجہ سے ہی ارسطو کو تنقید کا ریاضی داں کہا گیا ہے۔ جب کہ باطنی لطافت اور ادراکِ حسن کو تنقید کے میدان میں اکیلا معیار تسلیم کرنے کی وجہ سے ہی کالرج کو تنقید کا ایک عظیم پرستار مانا جاتا ہے۔

کلاسیکی تنقید کی رو سے شاعری کے لیے عظیم اور مقبول عام موضوعات کا انتخاب بہت ضروری ہے۔ آچار یہ دڈی نے اپنی تصنیف 'کاویا درش' (काव्यादर्श) میں منظم نظم (مہا کاویہ) کے لیے تاریخی اور مشہور کرداروں کی زندگی کو موضوع بنانے پر زور دیا ہے۔ اسی طرح انگریزی نقاد میتھو آرنالڈ نے موضوع کے انتخاب کو بہت اہمیت دی ہے لیکن رومانی تنقید انکار اور متن کی ظاہری ساخت کی طرح ہی شے کو بھی اہمیت نہیں دیتی۔ رومانی تنقید

شے یا موضوع کی نسبت شاعر کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ رومانی شاعر در دس درتھ نے لیریکل بلیڈس (Lyrical Ballads) میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ شاعر کو بھی بیکار سے بیکار اور عام موضوع کے انتخاب میں پوری آزادی حاصل ہے۔ لیکن بشرط یہ ہے کہ شاعر میں اتنی صلاحیت اور لیاقت ضرور ہونی چاہیے کہ وہ معمولی سے معمولی موضوع کو اپنے تخیل کے رنگ سے آمیز کر کے اسے غیر معمولی بنا دے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ دھونیالوک میں آئندہ در دھن نے بھی یہی بات اس طرح واضح کی ہے کہ شاعری کے موضوعات کی کوئی حدود نہیں ہیں۔ اگر شاعر میں تخیل کی استعداد موجود ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دنیا میں ایسی کوئی شے نہیں ہے جو ایک کامیاب شاعر کو اپنی کیفیت آمیز تخلیقی اہنج کے ذریعہ رس کا حصہ نہ بنا سکے۔ یہی نہیں بلکہ شاعری میں اس آمیز ہونیکے بعد بہت قدیم اشیاء بھی موسیٰ بہا کی طرح نئی لگنے لگتی ہیں۔ دھونیالوک میں آئندہ در دھن یوں فرماتے ہیں

दृष्टपूर्वा अपि ह्यर्थाः काव्ये रसपरिग्रहात्।
सर्वे नवा इवाभान्ति मधुमास इव दुःमाः॥

دھونیالوک ۴۰/۴۱

جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا جا چکا ہے کہ رومانی تنقید کی رو سے کسی بھی طرح کے خارجی اصول، شاعر کی منزل نہیں ہوتے۔ ہاں یہ خارجی اصول کبھی کبھی تخلیق کار کی باطنی تحریک کے لیے معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس لیے شاعری کی شناخت کے حقیقی معیارات خارجی اصول نہ ہو کہ شاعری میں ظاہر ہونے والے شاعر کی جمالیاتی شخصیت کے اپنے اصول ہوتے ہیں۔ چیل کی پرکھ فاختہ کو معیار سے اور فاختہ کی پرکھ چیل کے معیار سے کرنا غیر مناسب ہے۔ آئندہ در دھن نے رس کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے کہا ہے کہ کسی تخلیق میں الفاظ کی نشست صرف عرضی اصولوں کی روشنی میں نہ ہو کہ رس کے اظہار کے ضمن میں ہونی چاہیے۔ تخلیق کی باطنی ساخت اور اس کے تناسب کی جو ضرورت کا لرج کے ذریعہ ظاہر کی گئی ہے وہی آچار شمسیندر (आचार्य क्षेमन्द) کے ذریعہ ادچتہ نظر یہ (औचित्य - सिद्धान्त) کی شکل میں پیش کی گئی۔ شاعری میں جذبہ، لفظیات، موزونیت، وصف

صنائع بدائع وغیرہ کا باطنی تناسب ہی رس کی موجودگی کی بنیاد ہے۔ آندور دھن کے اسی خیال کی تائید انگریزی نقاد گریسن (Grierson) نے اس طرح کی ہے کہ 'شاعری کا کمال اس کے حسن ترتیب و وحدت تاثیر اور اس کے اس طرح کے تکمیلی عناصر کی تعداد اور قدروں کی عظمت میں چھپا ہوا ہے'۔

آچاریہ مٹ نے اپنی تصنیف 'کاویہ پرکاش' (काव्य-प्रकाश) کے آغاز میں ہی فنکار کی تخلیق کے خارجی اصولوں سے آزادی اور کیفیت آمیزی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ خدا کی خلقت کے برخلاف، فطرت کے اصولوں سے مبرا، کیف آمیز فطرت والی شعری صلاحیت کے علاوہ کسی کی پابند نہ رہنے والی اور نورسوں سے تخلیق کرنے والی شاعری صلاحیت ہر طرح کے کمال کی طرف گامزن ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

नियतिकृत नियमरहितां ह्लादेकमयीमनन्य परतन्नाम् ।
नवरसरुचिरां निर्मितमादधती भारती कवेर्जयति ॥

کاویہ پرکاش

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شعریات میں رومانی تنقید کی طرح انسانی شعور کی آزادی پر زور دیا گیا ہے۔ نائیٹ شاستر میں آچاریہ بھرت نے انسانی ذہن اور قلب کا جو لطیف بیان پیش کیا ہے، وہ حیرت انگیز طور پر جدید نفسیاتی تحقیقات کے مماثل ہے۔ انھوں نے رس کی بنیاد میں جذبہ کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے جذبہ اور رس دونوں کی باہمی تہذیبی وحدت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے شرنکار رس (शृंगार रस) کو سارے جذبات کا سنگم بنا کر رس کی عظمتوں کا بیان کیا ہے۔ جذبہ اور رس (भाव-रस) کی طرح ہی سنسکرت شعریات کے علماء نے تخیل کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے؛ جسے انھوں نے پر تبھا (प्रतिभा) کہا ہے۔ آچاریہ بھٹ ٹوت نے تخیل یا پر تبھا کو نئے نئے معانی کا اظہار کرنے والی قوت کہا ہے۔

آچاریہ دندڑی اور آچاریہ مٹ نے شاعری کی علتوں میں شکتی (शक्ति) یعنی صلاحیت اور پر تبھا (प्रतिभा) یعنی تخیل کو اولیت دی ہے۔ انھوں نے صاف الفاظ میں کہا ہے کہ شاعری

عروضی علم کا سہارا نہ لے کر ہمیشہ شاعر کی فطری صلاحیت کے ذریعہ ہی نو پذیر ہوتی ہے۔ ان کے خیال میں عظیم شاعروں کی صلاحیت رس وغیرہ عناصر کا اظہار کرتی ہوئی عظیم شاعری کو ظاہر کرتی ہے۔ آندور دھن یہ بھی کہتے ہیں کہ جس طرح شاعر کو شاعری کی تخلیق کے لیے علم عروض کی ضرورت نہیں ہے اسی طرح اہل دل سامع، ناظر اور قاری کو شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے قواعد اور لغت وغیرہ کے علم کی ضرورت نہیں ہے۔

رومانی شعریات میں بے جان اشیاء کو بھی انسانی محسوسات سے بھرا ہوا دکھانے کیلئے تجسیم (Personification) کا نظریہ پیش کیا گیا ہے جس کا اولین اظہار آندور دھن نے بہت پہلے کیا تھا اور واضح کیا تھا کہ شاعر اپنی تخلیق میں آزادانہ طور پر بے جان اشیاء کو بھی جاندار اور جاندار اشیاء کو بھی بے جان شکل میں استعمال کر سکتا ہے۔

جیپرسن (Jespersen) نے اپنی تصنیف فلاسفی آف گرامر (Philosophy of Grammar) میں لکھا ہے کہ کلام میں تین عناصر ہوتے ہیں۔ اول اظہار (Expression) دریم امتناع (Suppression) اور تیسرا تاثیر (Impression) ان کا خیال ہے کہ امتناع کے ذریعہ پیدا ہونے والی تاثیر ہی معنی آفرینی (Suggestion) ہے۔

آندور دھن نے اسی فنکارانہ پابندی اور کنایہ آمیز اظہار کو سمورت (سبوتی) کہا ہے۔ رومانی شعریات میں افادیت پسندی (Utilitarianism) اور خارجی پابندیوں کی پروانہ کر کے حسن کے لیے حسن کے نظریہ میں یقین رکھا گیا ہے۔ آندور دھن نے بھی حسن کے حیت انگیز بیان کو ہی دھون کی اساس تسلیم کیا ہے۔ رومانی تنقید اور رس کے بنیادی اصولوں میں مماثلت کی سب سے بڑی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح رس نظریہ کا ارتقا والیک اور کالیداس جیسے فنکاروں اور بھرت، آندور دھن، کٹنگ، ابھونگپت اور پنڈت راج جگناتھ جیسے ماہرین شعریات کے ذریعہ ہوا ہے۔ اسی طرح رومانی تنقید کا ارتقاء کالرج، شیلہ، درڈس اور دھن جیسے عظیم شاعروں اور تنقید نگاروں کے ذریعہ ہوا ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ آندور دھن اور ابھونگپت کا نظریہ صوت مغربی رومانی تنقید کی نسبت زیادہ مکمل ہے اور زیادہ پُر اثر طریقے سے تخیل اور محسوسات کی شدت کا اظہار کرتا ہے۔ اس لیے جس طرح

رومانی تنقید کے دائمی اصولوں کی کسوٹی پر سبھی ملکوں اور زمانوں کے ادب کو پرکھا جاسکتا ہے اسی طرح دھون اور رس نظریات کی وسیع اور دائمی کسوٹی پر صرف ہندستانی ادب ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کے ادب کی قدر و قیمت کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ جس طرح سبھی ممالک اور زمانوں کے انسانوں کی قلبی وارداتوں کی بنیادی تحریک میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اسی طرح انسانی قلب کے جذبات کی بنیادی تحریک پر ارتقا پذیر ہونے والے تنقیدی اصولوں میں بھی کوئی عنصری تفریق نہیں ہے۔

حواشی:

1. If that is so, what Anandvardhana did was exactly what Coleridge did in the history of English literary criticism. Coleridge too was, like Anandvardhana, a poet, a great critic and a philosopher. And the revolution effected by both of them centred round the fundamental question of authority versus freedom in literature.
- Prof. D.S. Sharma, literary criticism in Sanskrit & English, p.3.
2. Defence of Poetry
3. The perfection of a poem is in its harmony, the unity of effect, its greatness in the number and value of the elements thus harmonized.
4. प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिष्ठापता
5. Suggestion is impression through suppression.
Quoted by S. kuppuswami Shastri :
Highways and Byways of Literary
Criticism in Sanskrit, p. 20.
6. 'Romantic Criticism, emphasises the idea that beauty is its own excuse for its being'.
Quoted by S. kuppuswami Shastri : Highways and Byways of Literary
Criticism in Sanskrit, p. 67
7. 'Thus the Dhvani School of Criticism in Sanskrit headed by Anandvardhana and Abhinav Gupta asserts the supremacy of imagination and emotion in a far fuller measure and in a more effective manner than the school of romantic criticism in England.
-Prof. D.S. Sharma - Literary Criticism in Sanskrit & English, p.23

سنسکرت شریات کے اچار یوں سے متعلق

اجمالی تعارف نامہ

آچاریہ کا نام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
۱۔ بھرت	نہیں معلوم	انداڑا دو سو سال قبل مسیح	ناٹھ شاستر	رس
۲۔ بھامہ	کشمیر	چھٹی صدی عیسوی	کاویا لنکار	النکار دبستان کے بانی
۳۔ دَنْڈِی	دکن	چھٹی صدی عیسوی	۱۔ کاویا دُریش ۲۔ دُریش نما دِجِرت ۳۔ اوتھنی سندری کمتھا	النکار
۴۔ اُدبھٹ بھٹ	کشمیر	آٹھویں صدی عیسوی	کاویا لنکار سانسگرہ	النکار
۵۔ دامن	کشمیر	آٹھویں صدی عیسوی	کاویا لنکار سوتھر	ریت کے نظریہ ساز آچاریہ
۶۔ رُدرٹ	کشمیر	نویں صدی عیسوی	کاویا لنکار	النکار
۷۔ رُدر بھٹ	کشمیر	نویں صدی عیسوی	شرنگار تیلگ	رس
۸۔ آندو روهن	کشمیر	نویں صدی عیسوی	۱۔ دھونیا لوک دُریش ۲۔ اُرْجُن جِرت ۳۔ دِشے دان ۴۔ دیوی شنگ	دھون کے نظریہ ساز آچاریہ

- آچاریہ کانام وطن زمانہ تصانیف نظریہ
- ۹۔ راج شیکھر مہاراشٹر دسویں صدی ۱۔ کاویہ میمانسا ریت
عیسوی ۲۔ بال بھارت
۳۔ کہ پور منجری
۴۔ ودھ شال بھنجیکا
۵۔ ہر دلاس
۶۔ بھون کوش
- ۱۰۔ مکمل بھٹ کشمیر دسویں صدی ابھدھا دت ماتر کا
عیسوی
- ۱۱۔ دھننچ مالوہ دسویں صدی
عیسوی
- ۱۲۔ ابھونگپٹ کشمیر دسویں صدی ۱۔ بھرت کے نایطہ تاستر دھون
عیسوی کی شرح 'ابھون بھارتی'
۲۔ دھونیا لوک کی شرح
دھونیا لوک لوچن
۳۔ بھٹ توت کی کاویہ
کوئٹہ کی شرح
کاویہ کوئٹہ دو زن
۴۔ ایشور پرتیہ بھگیا ورنی
(فلسفہ)
۵۔ مالنی وجے وارنگ
(فلسفہ)
۶۔ پڑ ماڑتھ سار فلسفہ

آچاریہ کا نام وطن زمانہ تصانیف نظریہ

۶۔ پرائیمری شکار ورن

(فلسفہ)

۱۳۔ گفتگ - گیارہویں صدی وکروکت جیوتم وکروکت کے نظریہ ساز
عیسوی آچاریہ

۱۴۔ مہم بھٹ کشمیر گیارہویں صدی ویکت وویک
عیسوی

۱۵۔ شیمندر کشمیر گیارہویں صدی ۱۔ سورت تلک اوچتہ نظریہ کے
عیسوی ۲۔ کوکٹھا بھڑ بانی

۳۔ اوچتہ وچار پھ

۱۶۔ دھار انیش بھو - گیارہویں صدی ۱۔ سرسوتی کٹھا بھڑ
عیسوی ۲۔ ننگار پر کاش

۱۷۔ ممت - گیارہویں صدی کاویہ پر کاش
عیسوی (اسکی ۷۰ تشریح لکھی گئی)

۱۸۔ اگنی پُران۔ اس کے مصنف کا پتہ نہیں ہے۔ یہ تصنیف قدیم ہندوستانی علوم کی
انسائیکلو پیڈیا کہی جاتی ہے۔ اس کے ابواب ۳۳۶ سے ۴۲۶ تک
شعریات کے بارے میں تشریحات موجود ہیں۔ اگنی پُران شعریات
کی بنیادی کتاب نہیں مانی جاتی کیوں کہ اس پر آچاریہ دنداسی، آچاریہ
بھوج، آچاریہ بھامہ اور آچاریہ آندور دھن کے نمایاں اثرات
ہیں۔ اس میں ناٹیک شاستر، کاویادرتش، اور سرسوتی کٹھا بھرن
کے بہت سے شکوک کو حوالوں کی شکل میں استمال کیا گیا ہے۔
اس طرح یہ ایک آزادانہ تخلیق نہ ہو کر نظریات کا مجموعہ ہی ہے۔

۱۹۔ ساگر بندی - گیارہویں صدی عیسوی۔ ناگل کشن رتن کوش

آچارہ کا نام وطن زمانہ تصانیف نظریہ

۲۰۔ ریتک کشمیر بارہویں صدی ۱۔ انکار سرستو انکار

عیسوی ۲۔ کاویہ پرکاش کی

شرح "کاویہ پرکاش"

سکیت

۳۔ ویکت ویک وچار

یہ ہم بھٹ کی تصنیف

ویکت ویک کی شرح ہے۔

۴۔ تالک میمانسا

۵۔ انکار انسانی

۶۔ سہروے لیلہ

۸۔ انکار منجری

۹۔ انکار وارنگ

۱۰۔ ہرش چرت وارنگ

۱۱۔ شری کنتھ ستو

۱۲۔ برہتی

۲۱۔ شو بھاکر متر - بارہویں صدی انکار تناکر انکار

عیسوی

۲۲۔ ہم چندر - بارہویں صدی کاویا تاسن -

عیسوی

(یہ جین تھے)

۲۳۔ رام چندر گن چندر - بارہویں صدی دونوں کی مشترکہ کاوش -

عیسوی

ناٹیہ درپڑ ہے۔

پہلے دونوں ہم چندر کے
شاگرد تھے۔

آچاریہ کا نام وطن زمانہ تصانیف نظریہ

۲۲۔ واگ بجٹ - بارہویں صدی واگ بجٹا لنگار -
جین آچاریہ عیسوی

۲۵۔ جے دیو - بارہویں صدی چندرالوک (اس کی متعود النکار
(گیت گووند
کے تخلیق کار
جے دیو دربرکتھے)

۲۶۔ ویدیا دھر اڑیسہ تیرہویں صدی ایکاولی دھون
عیسوی

۲۷۔ مہاپاتر وشنو ناتھ اڑیسہ ۱۳۰۰-۱۳۸۰ ۱۔ راگھو ولاس رس
(طویل زمینی نظم)
شاعر ڈارنگار عیسوی
اور ماہر شریات
۲۔ کو الیا سوچرت
(پراکرت شاعری)

۳۔ پربھاوتی پررنے
(ڈرامہ)

۴۔ چندرکلا (ڈرامہ)

۵۔ پریشیت رتناولی

۶۔ زرننگھ وجے (شاعری)

۷۔ ساہتیہ درپر (شعریات)

۲۸۔ شاردا تنے - تیرہویں صدی بھاؤ پرکاشن رس

عیسوی

۲۹۔ بھانوت متھلا تیرہویں صدی عربی ۱۔ رس منجری رس
(دہبار)
کے اختتام سے ۲۔ رس ترنگری
چودہویں صدی
اولیٰ سنگ

آچاریہ کا نام وطن زمانہ تصانیف نظریہ
۳۰۔ روپ کو سوامی جیتنہ مہاراج پندرہویں صدی انکی تصانیف کی تعداد رس (بھکت رس
کے شاگرد تھے کے اختتام سے ۱۰۰ بچے جن میں اکھ بہت کے آچاریہ)
اور انھیں کی سولہویں صدی مشہور ہیں۔

تحریک پروتھابن کے ادائنک ۱۔ ہنس دوت (شاعری)

میں بس گئے تھے۔ ۲۔ ادھو سندیش ()

۳۔ وڈ گدھ مادھو (دارم)

۴۔ لیت مادھو ()

۵۔ دان کیل کو مڈی

۶۔ بھکتی رسالت سندھ

(شعریات)

۷۔ اچول تیل من ()

۸۔ نالک چندرکا

۳۱۔ آپے دیکشت - سولہویں صدی ان کی ۱۰۴ تصانیف

الکمار

ہیں جن میں شعریات پر

مبنی تصنیفات حسب

ذیل ہیں۔

۱۔ ورت وارنگ

۲۔ چیریماسا

۳۔ گولیانت

رس

۳۲۔ پنڈت راج بھگتاہ - سترہویں

صدی کے سنسکرت شعریات

کے آخری آچاریہ نصف میں

شاعر نیز ماہر شعریات -

(شاہ جہاں کے دربار میں خاص

۱۔ امرت لہری مرتبہ رکھتے تھے، شاہ جہاں نے

۲۔ آصف دلاس انھیں پنڈت راج کا خطاب دیا

۳۔ کرونا لہری تھا، بنارس میں ہی انتقال ہوا)

۴۔ جگداجھرن

۵۔ پیوش لہری

۶۔ پرانا جھڑ

۷۔ بھامنی دلاس

۸۔ مینا درٹن

۹۔ لکشمی لہری

۱۰۔ منور مانج مردن

(صرف و نحو)

۱۱۔ چتر میمانسا

(شعریات)

۱۲۔ رس گنگادھر

(شعریات)

استفادہ :

سنکرت :

- ۱۔ ناٹھ شاستر - آچاریہ بھرت
- ۲۔ ابھونگپت - ابھونگپت
- ۳۔ کاویہ پرکاش - مٹ
- ۴۔ کاویہ میمانسا - راج شیکھر
- ۵۔ کاویا لنکار سوتر - بھامہ
- ۶۔ کاویا لنکار سوتر - دامن
- ۷۔ کاویا لنکار سوتر - دامن
- ۸۔ کاویا درش - دندئی
- ۹۔ دھونیا لوک - آندوردھن
- ۱۰۔ دھونیا لوک لوجن - ابھونگپت
- ۱۱۔ برہت کتھا منجری - شیمیندر
- ۱۲۔ میگھ دوت - کالداس
- ۱۳۔ رس گنگا دھر - پنڈت راج جگتا
- ۱۴۔ دروکت جیوتم - کشک
- ۱۵۔ ساسیہ درپن - دشونا
- ۱۶۔ انکار ستر سو - رُمیک
- ۱۷۔ کاویا لنکار - رُدرٹ

ہندی :

- ۱۸۔ اوجپتہ وچار چرچہ - آچاریہ شیمیندر
- ۱۹۔ ابھنورس میمانسا - ڈاکٹر رامانند تواری
- ۲۰۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتمان -
- ڈاکٹر جگدیش پرشاد کوشک
- ۲۱۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کی بھومکا - ڈاکٹر نینگندر
- ۲۲۔ رس سدھانت - ڈاکٹر نینگندر
- ۲۳۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتندھ سدھانتا -
- پروفیسر راجنیش سہاسی ہیرا
- ۲۴۔ کاویہ درپن - پنڈت رام دھن برسرا
- ۲۵۔ دھون پمپٹلے کا وکاس - ڈاکٹر شونا تھ پانچ
- ۲۶۔ بھارتیہ کاویہ جپن میں شبد - ڈاکٹر لکھناتھ سہنا
- ۲۷۔ کواد کاویہ شاستر - ڈاکٹر مریش چندر پانچ
- ۲۸۔ ساسیہ انشاسم - آچاریہ ستیا رام جیویدی
- ۲۹۔ آندوردھن - ڈاکٹر ریوا پراد دودیدی
- ۳۰۔ سوندریہ تتوا اور کاویہ سدھانت -
- ڈاکٹر سریندر بار سنگے

اردو :

۳۱- اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اول (الف مقصورہ)

ترقی اردو بورڈ، کراچی

۳۲- حدائق بخشش (جلد اول و دوم) - مولانا احمد رضا خان فاضل بریلوی

۳۳- قواعد اردو - پروفیسر فدا علی خاں

۳۴- سخن دان فارس - محمد حسین آزاد

انگریزی :

- 35- History of Sanskrit Poetics - Dr. P.V. Kane
- 36- History of Alankara Literature - Dr. P.V.Kane
- 37- History of Sanskrit Poetics - Dr. S.K. De
- 38- History of Sanskrit Literature - A.B. Keith
- 39- Rasa and Dwani - Dr. Shankaran
- 40- The Practical Sanskrit English Dictionary Part I
- 41- Literary Criticism in Sanskrit and English - Prof D.S. Sharma
- 42- Studies in the History of Sanskrit Poetic, Vol. II - Dr. S.K. De
- 43- Principles of Literary Criticism - I.A. Richards
- 44- Biographia Literaria - S.T. Coleridge
- 45- Illusion and Reality - C. Caudwell
- 46- Highways and Byways of Literary Criticism in Sanskrit - S.K. Upadhyay Shastri
- 47- Romanticism - A. J. G. S. Umbie

